NAIYAR MASOOD KE AFSANON KA TANQEEDI AUR TAHQEEQI JAIZA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

BY

ABDUL KHALIQUE

UNDER THE SUPERVISION OF

PROF. KHURSHEED AHMAD

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH-202002 (INDIA)

2011

تلخیص

تلخیص

۱۹۷۰ء کا عشرہ جدید اردو افسانے کے لیے بہت اہمیت رکھتا ہے، کیونکہ اسی زمانے سے اردو افسانے میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا اور اس میں بہت ساری تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اردو افسانے کا نیا رخ متعین کرنے اور اسے انقلابی تبدیلیوں سے دوچار کرنے میں نیر مسعود کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے ۱۹۷۱ء سے ہی نئے طرز پر افسانے لکھنے کی شروعات کردی تھی، لہٰذا ان کا پہلا افسانہ ''نصرت'' کے عنوان سے اسی عرصے میں شائع ہوا۔ اس وقت اردو میں تجریدی افسانوں کا رواج عام تھا۔ ہر شخص تجریدی پیرائے میں افسانہ لکھنا چاہتا تھا۔ ایسی صورت حال میں ''نصرت'' اور ''سیمیا'' جیسے افسانوں نے تجریدی انداز کے برعکس روشن بیانیے کی شاندار مثال قائم کی اور نیر مسعود کا شمار بہت جلد اردو کے ممتاز نئے افسانہ نگاروں میں ہونے لگا۔

معاصر اردو افسانہ نگاروں میں نیر مسعود کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے پہلی بار جدیدیت اور تجریدیت کے زیر اثر رائج پیرایۂ اظہار کو نظر انداز کیا، اور اس بات پر اصرار کیا کہ افسانے کو جدیدیت اور تجریدیت کی نظر سے پڑھنے کے بجائے اس کو ایک نئے انداز سے پڑھا جائے۔ جس میں کردار، پلاٹ، اور قصے پر پورا زور قلم صرف نہ کر کے اصل مدعا اس طرح پیش کیا جائے کہ قاری کو دلچسپی کے ساتھ ساتھ اس میں ایک طرح سے نیا پن کا بھی احساس ہو، اور اس کے لیے نیر مسعود نے اپنی کہانیوں کا مرکز نگاہ ''وقوعہ'' کو بنایا، انھوں نے کرداروں کی اسمی شناخت اور مقام یا زمانہ کے مروّجہ تصورات سے بالکل مختلف انداز میں افسانے لکھے اور قارئین کو اپنی طرف متوجہ کیا جو اردو افسانوی ادب میں ایک انقلابی قدم اٹھانے کے مترادف ہے۔

یہ تحقیقی مقالہ چھ ابواب پر مشتمل ہے جس کی تلخیص ذیل میں پیش کی جا رہی ہے۔

پہلا باب: ''نیر مسعود کی ذہنی، علمی وادبی نشو ونما'' کے عنوان سے ہے۔ اس باب میں نیر مسعود کے مختصر حالات زندگی اور ان کی ذہنی، علمی وادبی نشو ونما کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس کے بعد ان کے علمی کارناموں کے علاوہ متفرق نثری نگارشات پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔ ان کے تمام مضامین وکتب کا احاطہ کرنا تو ممکن نہ تھا مگر جو اہم کتب ومضامین تھے انھیں شامل کر کے ان پر ایک رائے قائم کی گئی ہے۔

دوسرے باب میں چند ذیلی عنوانات قائم کیے گئے ہیں جن میں نیر مسعود کی افسانہ نگاری کا تفصیلی جائزہ پیش کیا گیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ نیر مسعود نے اردو کے جدیدیت پسند افسانوی رجحانات سے کس طرح انحراف کی صورت نکالی، چنانچہ نیر مسعود نے ایک انٹرویو میں کہا:

> ''اردو میں پی ایچ۔ڈی کرنے کے بعد اس مقالے کے کچھ حصے مضمون کی صورت میں چھپوائے سن ۶۵۔۶۴ وغیرہ میں، افسانے لکھنے کی ہمت نہیں پڑتی تھی، یعنی جیسا چاہتے تھے کہ اچھا ہو۔ پھر یہ محسوس کیا کہ اچھا تو نہیں لکھ سکتے ہیں، اس زمانے میں ایبسٹر یکٹ افسانوں کا زیادہ رواج تھا جو اچھے بھی نہیں لگتے تھے، تو پھر یہ دو افسانے ''نصرت'' اور ''سیمیا'' لکھے، کوشش یہی کی کہ جیسے افسانے لکھے جارہے ہیں ان سے ذرا الگ ہوں۔۔۔۔بس یہ کوشش کی یہ جیسی ہماری روایتی کہانی ہے ''انداز تو وہی ہے لیکن یہ محسوس ہو کہ اسٹائل ذرا الگ ہے دوسروں سے۔'' (ساگری سین گپتا، شب خون، ۱۹۹۸ء، صفحہ ۴۹)

اسی طرح انھوں نے افسانوی نثر کی عام خصوصیتوں مثلاً اسمائے صفت، استعاروں، علامتوں اور تشبیہوں کے بے جا استعمال سے بھی گریز کیا ہے، ان کے یہاں شاعرانہ نثر دیکھنے کو نہیں ملتی ہے۔ اس کے

علاوہ نیر مسعود کی کہانیوں میں کرداروں کے نام اور مقامات یا تاریخی شہادتوں کے بیان سے بھی گریز ملتا ہے اور ان کی طرف براہ راست اشارہ نہ کرنے کی ایک شعوری کوشش ہمیشہ دیکھی جاسکتی ہے۔

اسی باب میں مغرب کے ان افسانہ نگاروں مثلاً ایڈگر ایلن پو، کافکا اور بورخیس کے تعارف کے ساتھ ان کی کہانیوں کی خصوصیات کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔ نیر مسعود نے ان مغربی افسانہ نگاروں کے افسانوی رجحانات سے کس طرح استفادہ کیا ہے خود ان کے افسانوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر نیر مسعود نے علامتی یا تجریدی یا تمثیلی کہانیاں نہیں لکھیں بلکہ انھوں نے روشن بیانیہ پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی ہے۔ اسی طرح انھوں نے افسانوں کی ساخت میں بھی پچھلی نسل کا تتبع نہیں کیا بلکہ خود طرز نو ایجاد کیا ہے جو ماقبل کہانی کاروں سے مختلف ہے۔ اردو افسانہ نگاری میں ایسے فنکار بہت کم ہوئے ہیں جو اپنے افسانوں میں ایڈگر ایلن پو اور بورخیس کی تکنیک کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہوئے ہوں اور خاص طور سے Magic Realism والی تکنیک تو نیر مسعود کے علاوہ کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں شاید ہی نظر آئے۔ مگر جہاں تک کافکا کی بات ہے تو اردو افسانے میں اس جیسا تو نہیں مگر کافکا والی تکنیک کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس طرز پر کہانیاں لکھی گئیں ہیں، جن میں انتظار حسین، ممتاز شیریں، احمد علی اور نیر مسعود کے نام قابل ذکر ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوی فن کی امتیازی خصوصیات (ہئیت، اسلوب، اور تکنیک) کے اعتبار سے ایک عنوان قائم کیا گیا ہے جس میں ان کی بیشتر ایسی افسانوی خصوصیات قارئین کے سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جن سے نیر مسعود کے افسانوں کی تفہیم وتشریح میں مدد مل سکے۔ مثلاً، نیر مسعود اپنے افسانوں میں واقعات کے باہمی ربط اور تدریجی ارتقاء سے کہانی کی تعمیر نہیں کرتے بلکہ ایک پوری فضا کا عکس اتارنے کی جدوجہد کرتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کے اختتامیے اردو فکشن کے عام قارئین کی عادت کے برخلاف نہ تو چونکاتے ہیں اور نہ پُرشور ہوتے ہیں۔ اسی طرح ان کے کرداروں کی کوئی واضح شناخت نہیں ہوتی، ان کے نام، یا تاریخی شہادتوں کے بیان کے علاوہ ان کی طرف براہ راست اشارہ نہ کرنے کی ایک شعوری کوشش بھی ملتی ہے۔ ایسے ہی ان کے افسانوں میں نام، جگہ، مہینہ، سال، دن، وقت اور زمان ومکان کو متعین نہ کرنے کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ قول محال، تضاد بیان اور مضمون نما جیسے اسلوب بھی ان کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مگر جب ان کا چوتھا افسانوی مجموعہ ''گنجفہ'' ۲۰۰۸ء میں منظر عام پر آیا تو اس کے مطالعہ کے بعد ہم

اس نتیجہ پر پہنچے کہ اس مجموعہ میں یہ صورتحال کسی حد تک دور ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔

اسی طرح نیر مسعود کے کسی بھی افسانے میں کوئی ایک موضوع کی نشاندہی نہیں ملتی۔لیکن بعض افسانے ایسے ہیں جن کا موضوع متعین کیا جاسکتا ہے۔مثلاً ''پاک ناموں والا پتھر'' ان کے چوتھے افسانوی مجموعہ میں شامل ایک افسانہ ہے، جس کا موضوع ''دعا تعویذ'' بآسانی متعین کر سکتے ہیں۔ایسے ہی ''طاؤس چمن کی مینا'' کا موضوع ۱۸۵۷ء کا واقعہ بھی ہوسکتا ہے ''اکلٹ میوزیم'' رشوت خوری کے موضوع پر لکھا گیا ہے۔

تیسرے باب میں نیر مسعود کے پہلے افسانوی مجموعے ''سیمیا'' میں شامل افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔جس میں ''اوجھل''، ''نصرت'' اور ''مارگیر'' کا جدید عہد کی روشنی میں تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے افسانہ ''اوجھل'' واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوا ہے اور اس کا موضوع جنس ہے۔''مارگیر'' میں نیر مسعود کی اس خصوصیت کو سامنے لانے کی سعی کی گئی ہے جو اکثر ان کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتی ہے اور وہ ہے تضاد بیان، یہ تضاد واقعہ کی صورت میں ہو یا مکالمہ کی شکل میں، کرداروں کے قول وفعل میں ہو یا اس کی حرکت وعمل میں، کہیں نہ کہیں اس کا اظہار ضرور ہوتا ہے۔موت، اوہام اور نا قابلِ علاج تنہائی جو کافکائی رنگ ہے جو نیر مسعود کی کہانیوں سے مترشح ہوتا ہے اور مارگیر میں کافکائی اثرات بھی دکھانے کی سعی کی گئی ہے کہ کیسے نیر مسعود نے کافکائی تکنیک کو قبول کر کے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔

چوتھے باب میں نیر مسعود کے دوسرے افسانوی مجموعے ''عطر کافور'' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے جس میں ''مراسلہ''، ''جانوس''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ''جرگہ''، ''وقفہ''، ''عطر کافور'' اور ''ساسان پنجم'' کا ایک نئے زاویے سے تجزیہ کیا گیا ہے۔مثلاً ہم نے ''مراسلہ'' میں ماضی کے اقدار اور مغربی کلچر کا اُن پر غلبے کی وجہ سے اخلاقی وتہذیبی زوال کا تجزیہ کیا ہے۔اسی طرح ''جانوس'' میں انگریزوں کا لکھنوی تہذیب وتمدن پر قبضہ اور اس کے زیر اثر لکھنوی تہذیب کی خستہ حالی کو موضوع بنایا گیا ہے۔سلطان مظفر کا واقعہ نویس میں ''قرب سلطانی کے خوف'' کو دکھایا گیا ہے۔جبکہ ''جرگہ'' میں تشخص کے زیاں (Loss of Identity) کو سامنے لایا گیا ہے

اور ''عطر کافور'' لکھنؤ کی اُس مٹتی ہوئی تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے جو ایک نئی تہذیب سے ٹکرا کر چور چور ہو گئی۔

پانچویں باب میں نیر مسعود کے افسانوی مجموعہ ''طاؤس چمن کی مینا'' کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے جس میں شامل افسانوں ''بائی کے ماتم دار''، ''اہرام کا میر محاسب''، ''نوشدارو''، ''ندبہ''، ''رے خاندان کے آثار''، ''بن بست''، ''اکلٹ میوزیم'' اور ''شیشہ گھاٹ'' کے تجزیے پیش کیے گئے ہیں۔

ان تمام افسانوں میں ''بائی کے ماتم دار'' میں دولت کی حرص اور سماجی برائیوں کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جبکہ ''اہرام کا میر محاسب''، ''نوشدارو'' اور ''رے خاندان کے آثار'' میں ماضی کی بازیافت کی گئی ہے اور اسی روشنی میں تجزیہ بھی کیا گیا ہے۔ ''ندبہ'' میں زبان کی نارسائی کے تھیم کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے، ''بن بست'' میں تقسیمِ ہند موضوع بنا ہے جس کا پس منظر ایک فساد ہے۔ ''شیشہ گھاٹ'' کا تجزیہ تاریخی حوالے کے علاوہ قوت گویائی یا اظہار ذات کی نارسائی کی روشنی میں کیا گیا ہے۔

اس کے بعد نیر مسعود کے چوتھے افسانوی مجموعے ''گنجفہ'' کے تعلق سے اس کی ہیئتی واسلوبی خصوصیات مختصراً پیش کی گئی ہیں۔ اس مجموعے میں مندرجہ ذیل کہانیاں شامل ہیں:

(۱) گنجفہ (۲) بڑا کوڑا گھر (۳) باد نما (۴) علام اور بیٹا (۵) جانشین (۶) پاک ناموں والا پتھر (۷) دستِ شفاء (۸) کتاب دار (۹) مسکینوں کا احاطہ (۱۰) دُنبالہ گرد (۱۱) آزاریاں۔

بہر کیف اس کتاب کی کہانیوں کی کچھ خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) پورا مجموعہ ۲۲۷ صفحات پر مشتمل ہے اور اس میں گیارہ کہانیاں ہیں یعنی ان کی سابق کہانیوں کے مقابلے میں اِس مجموعے کی کہانیاں قابل ذکر حد تک مختصر ہیں جبکہ نیر مسعود کے گذشتہ مجموعوں کے افسانے زیادہ تر طویل ہیں۔

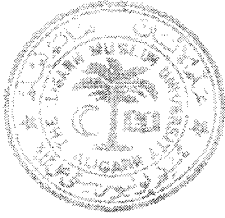
(۲) عموماً نیر مسعود کے افسانوی کردار ناموں سے متشخص نہیں کیے جاتے لیکن ''گنجفہ'' کے بیشتر کرداروں کو مخصوص ناموں سے موسوم کیا گیا ہے۔

(۳) نیر مسعود اپنے گذشتہ افسانوں میں بھی Adjectives (صفات) کے استعمال میں خاصے محتاط تھے لیکن

اس مجموعہ میں صفات کا استعمال بہت ہی کم ہوا ہے۔

یہ وہ چند ہئیتی اور اسلوبی خصوصیات ہیں جو ان کے سابق افسانوی مجموعوں سے الگ ہیں ورنہ نیر مسعود کی باقی تمام اسلوبی اور تکنیکی خصوصیات زیرِ نظر کتاب میں بھی موجود ہیں۔

چھٹے باب: میں ''اردو کے افسانوی ادب میں نیر مسعود کا مقام'' کے نام سے ایک عنوان قائم کیا گیا ہے اس سلسلے میں چند اہم معاصر نقادوں کے اقوال کے حوالے سے ان عناصر پر روشنی ڈالی گئی ہے جو انھیں ہم عصر اردو افسانہ نگاروں یا مابعد جدید افسانہ نگاروں سے جدا کرتے ہیں۔ اس باب میں نیر مسعود کی فنی خصوصیات اور ان کی تکنیکات کو پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ نیر مسعود کا فن گہری رمزیت کے ساتھ تہہ دار اسلوب بھی ہے جس کی وجہ سے انھیں اردو میں کافکا کے طرز کا واحد افسانہ نگار قرار دیا گیا۔ اسی طرح نیر مسعود کے افسانوں میں ایڈگر ایلن پو اور بورخیس کی جتنی خصوصیات دیکھنے کو ملتی ہیں وہ ان کے معاصر افسانہ نویسیوں کے یہاں کم ہی ملیں گی۔

الغرض نیر مسعود کی افسانوی تخلیقات کے غائر مطالعہ اور مفصل تجزیے کی روشنی میں ہم نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ نیر مسعود عہد حاضر کے ایک ممتاز اور منفرد افسانہ نگار ہیں۔

شعبۂ اردو

Department of Urdu

Aligarh Muslim University,
Aligarh-202 002

Dated: 27-8-2011

Certificate

To Whom It May Concern

This is to certify that the thesis entitled ***"Naiyar Masood Ke Afsanon Ka Tanqeedi Aur Tahqeeqi Jaiza"*** *being submitted by* ***Mr. Abdul Khalique*** *is an original research work and it has not been submitted to any other University for any degree.*

This thesis is forwarded for the first time for the award of Ph.D. Degree in Urdu.

Counter Signature

(Prof. Khursheed Ahmad)
Supervisor
27-8-2011

(Prof. Mohd. Zahid)
Chairman

فہرست

پیش لفظ

پیش لفظ

۱۹۷۰ء کی دہائی جدید اردو افسانے کے لیے بڑی اہمیت رکھتی ہے، کیونکہ اسی عشرے میں اردو افسانے میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا اور اس میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اردو افسانے کا نیا رخ متعین کرنے اور اسے انقلابی تبدیلیوں سے دوچار کرنے میں نیر مسعود کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے ۱۹۷۱ء سے ہی نئے طرز کا افسانہ لکھنا شروع کر دیا تھا، ان کا پہلا افسانہ ''نصرت'' کے عنوان سے اسی زمانے میں شائع ہوا۔ اس وقت اردو میں تجریدی افسانوں کا بول بالا تھا۔ جس کو دیکھیے تجریدی پیرائیہ اظہار کا اسیر نظر آتا تھا۔ ایسی صورت حال میں ''نصرت'' اور ''سیمیا'' جیسے افسانوں نے تجریدی انداز کے برعکس روشن بیانیے کی شاندار اور خوشگوار مثال قائم کی اور نیر مسعود کا شمار بہت جلد اردو کے ممتاز نئے افسانہ نگاروں میں ہونے لگا۔

بیش تر مستند ناقدوں اور باذوق قارئین کا یہ دعویٰ ہے کہ نیر مسعود اردو زبان کے وہ ممتاز افسانہ نگار ہیں جن کے ذکر کے بغیر اردو افسانے کی تاریخ مکمل نہیں ہو سکتی، لیکن اس دعوے کے باوصف ان کے افسانوی فکر و فن کی تفہیم کی کوشش بہت کم ہوئی ہے۔ بنگلور کے ایک رسالہ ''سوغات'' نے ۱۹۹۲ء میں ان پر ایک گوشہ شائع کیا تھا جو کئی اعتبار سے تشنہ تھا۔ لہٰذا ضرورت تھی کہ نیر مسعود کے افسانوں کا مبسوط اور مفصل جائزہ پیش کیا جائے۔ اسی مقصد کے پیش نظر ''نیر مسعود کے افسانوں کا تنقیدی اور تحقیقی جائزہ'' کے موضوع پر تحقیقی کام کرنے کا ارادہ کیا۔ مگر نیر مسعود جیسے فنکار اور ان کے ادبی کارناموں پر تحقیقی کام کرنا کوئی آسان بات نہیں تھی، کیونکہ اس تحقیق کا مواد کسی ایک جگہ یا ایک لائبریری میں دستیاب ہونا ناممکن تھا۔ لہٰذا کتب و رسائل کی تلاش میں مجھے کئی بار علی گڑھ سے باہر کا بھی سفر کرنا پڑا۔ مواد کی جستجو کے ساتھ ساتھ میں نے تحقیقی کام کی ابتداء کی اور اختتام تک پہنچایا۔

یہ مقالہ چھ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کا پہلا باب ''نیر مسعود کی ذہنی، علمی و ادبی نشو و نما'' کے عنوان سے ہے، جس میں بعض ذیلی عنوانات بھی شامل ہیں، اس باب میں نیر مسعود کے حالات زندگی، ان کے ادبی کارنامے اور

متفرق نثری نگارشات پر گفتگو کی گئی ہے۔

دوسرے باب میں چند ذیلی عنوانات قائم کیے گئے ہیں مثلاً (الف) اردو کے جدیدیت پسند افسانوی رجحانات سے انحراف (ب) مغرب کے افسانہ نگاروں اور افسانوی رجحانات سے استفادہ : (۱) ایڈگر ایلن پو (۲) کافکا (۳) بورخیس (۴) جادوئی حقیقت نگاری (Magic Realism)۔ اس باب میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ نیر مسعود نے کس طرح جدیدیت اور تجریدی افسانے لکھنے سے انحراف کیا ہے اور انھوں نے مغربی افسانہ نگاروں سے کس طرح استفادہ کر کے ان کی تکنیک کو کیسے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ اس کے علاوہ نیر مسعود کے افسانوی فن کی امتیازی خصوصیات مثلاً ہئیت، اسلوب اور تکنیک کا مفصل تجزیہ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

تیسرے باب میں نیر مسعود کے افسانوی مجموعے ''سیمیا'' کے افسانوں میں سے ''اوجھل''، ''نصرت''، ''مارگیر'' وغیرہ کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔

چوتھے باب میں افسانوی مجموعہ ''عطرِ کافور'' کے افسانوں ''مراسلہ''، ''جانوس''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ''جرگہ''، ''وقفہ''، ''عطرِ کافور'' اور ''ساسان پنجم'' کے تفصیلی تجزیے پیش کیے گئے ہیں۔

پونچویں باب میں افسانوی مجموعہ '' طاؤس چمن کی مینا'' کے افسانوں میں ''بائی کے ماتم دار''، ''اہرام کا میر محاسب''، ''نوشدارو''، ''ندبہ''، ''رے خاندان کے آثار''، ''تحویل''، ''بن بست''، ''اکلٹ میوزیم'' اور ''شیشہ گھاٹ'' کے تجزیے پیش کیے گئے ہیں۔ اس کے بعد نیر مسعود کے چوتھے افسانوی مجموعے ''گنجفہ'' کے تعلق سے اس کی ہیئتی واسلوبی خصوصیات مختصراً پیش کی گئی ہیں۔ مختصراً اس لیے کہ اگر چہ یہ تمام کہانیاں نیر مسعود کے فکر وفن کے عام معیار پر بخوبی پوری اترتی ہیں، لیکن یہ مجموعہ بحیثیت مجموعی اُن کے افسانوی فکر وفن میں کوئی قابلِ ذکر اضافہ نہیں کرتا۔

چھٹے باب میں اردو کے افسانوی ادب میں نیر مسعود کے مقام ومرتبے کو متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

یہ مقالہ پروفیسر خورشید احمد صاحب کی رہنمائی میں جو میرے مشفق استاد ہیں، پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ انھوں نے

اپنی بے پناہ مصروفیات کے باوجود اپنا قیمتی وقت عنایت فرمایا اور توجہ وانہماک کے ساتھ اس مقالے کی تصحیح وترتیب میں میری رہنمائی کی۔ کبھی کبھی انھوں نے مالی مدد بھی کی ہے، میں اُن کا بے حد ممنون ہوں۔

مقالے کی ترتیب وتکمیل کے مراحل تک پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر قاضی افضال حسین، پروفیسر عقیل احمد، پروفیسر طارق چھتاری، پروفیسر شافع قدوائی، پروفیسر انیس اشفاق، پروفیسر شمیم حنفی اور پروفیسر اے۔ آر۔ فتیحی نے اپنا قیمتی وقت دیا اور مفید مشوروں سے ہمیں نوازا، اس کے لیے میں ان کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔

شعبۂ اُردو کے تمام اساتذہ کے علاوہ ریسرچ اسکالرز اور آفس کے عملہ کا بھی شکریہ ادا کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ان تمام حضرات نے صحیح مشوروں سے نوازا۔

دوستوں اور خیر خواہوں میں سب سے پہلے میں معراج رعنا کا ممنو ہوں، جنھوں نے نیر مسعود کے فکر وفن کے سلسلے میں میری بہت سی الجھنوں کو سلجھانے میں مدد کی۔

اس کے علاوہ نوید انجم، علی عمران عثمانی، آفتاب عالم اور سرفراز انور نے میرے کام میں بہت دلچسپی لی اور احساسِ ممنونیت کے ساتھ میں سمجھتا ہوں کہ اس مقالے کے مکمل ہونے سے ان لوگوں کو دلی مسرت ہوگی، علاوہ ازیں میں بے حد شکر گزار ہوں شعبۂ اُردو کے سمینار لائبریری انچارج جناب سہیل احمد صاحب کا، اور مولانا آزاد لائبریری میں اردو سیکشن کے عہدے داران جناب باقر صاحب اور جناب محسن صاحب کا، جنھوں نے وقت پر کتابوں کی فراہمی میں معاونت کی۔ اسی طرح اردو اکادمی اتر پردیش لکھنؤ کی لائبریری کے کارکنندگان کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے متعلقہ مواد کی تلاش میں مدد کی۔ اس کے علاوہ میں اپنی شریک حیات کا بھی تہہ دل سے ممنون ومشکور ہوں کہ انھوں نے ہر طرح سے بھر پور تعاون کیا اور تمام پریشانیاں میری خاطر برداشت کیں۔ آخر میں مقالے کی کمپوزنگ کے لیے میں صمیم قلب سے مسرور اللہ خاں کا شکریہ ادا کرنا اپنا فریضہ سمجھتا ہوں جو ہر وقت کمپوزنگ کے لیے تیار رہتے تھے۔

(عبدالخالق)
ریسرچ اسکالر
شعبۂ اُردو،
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

پہلا باب

نیر مسعود کا ذہنی، علمی و ادبی نشو و نما

(الف) نیر مسعود: مختصر حالاتِ زندگی:

ڈاکٹر سید نیر مسعود رضوی ۱۶ر نومبر ۱۹۳۶ء کو لکھنؤ کے ایک علمی خاندان میں پیدا ہوئے۔[1] ان کے والد محترم پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیبؔ ابن حکیم سید مرتضیٰ حسین تھے۔ ان کی والدہ حکیم محمد یوسف کے فرزند حکیم سید اصغر نعمت اللّٰہی کی صاحبزادی تھیں۔ حکیم سید اصغر کانپور میں اپنے وقت کے سب سے نامور طبیب تھے۔ اور حکیم ''پیارے صاحب'' کے نام سے معروف تھے۔ آپ کی والدہ کا نام ''حسن جہاں بیگم'' عرف حسینہ بیگم تھا، جن سے ۲۹ر رجب ۱۳۴۴ھ مطابق ۱۳ر فروری ۱۹۲۶ء کو مسعود حسن رضوی ادیب کا عقدہ ہوا تھا۔[2] ادیب کے چار صاحبزادے اختر مسعود رضوی، نیر مسعود رضوی، انور مسعود رضوی اور اظہر مسعود رضوی ہیں، اور تین صاحبزادیاں ارجمند بانو بیگم، برجیس بانو بیگم اور انیس بانو بیگم ہیں۔ اولادوں میں نیر مسعود منجھلے بیٹے ہیں۔[3]

جس طرح نیر مسعود کے والد اردو و فارسی زبان کے ماہر اور تحقیق و تنقید میں نمایاں مقام رکھتے تھے اسی طرح ان کی والدہ بھی غیر معمولی صلاحیت والی خاتون تھیں۔ میر انیس کے کلام کی حافظہ تھیں۔ مہذب اور شریف گھرانے سے ان کا تعلق تھا۔ گھر کا پورا ماحول علمی و ادبی تھا۔ اس لیے نیر مسعود کی ذہنی تربیت میں ماں باپ دونوں کا ہاتھ رہا۔ اور گھر کا ماحول ادبی ہونے کی وجہ سے ان کی زبان کو بھی بہت فائدہ پہنچا۔ گھر کی چہار دیواری میں بڑے ہی ناز و نعم سے پرورش پائی۔

نیر مسعود نے جب ہوش سنبھالا تو ابتدائی تعلیم گھر سے قریب ہی ''گردھاری سنگھ'' اسکول سے شروع کی، صغرسنی سے انھیں پڑھنے کا بے حد شوق تھا۔ پانچ سال کی عمر میں وہ محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' ہجے کر کے پڑھ چکے تھے۔ دس سال کی عمر تک ''دربار اکبری'' اور دوسری کئی شاہکار کتابوں کا مطالعہ کر لیا تھا۔ نیر مسعود نے اپنے علمی شوق کا اظہار ایک انٹرویو میں یوں کیا ہے۔

---

[1] ہندوستان کے مصنفین اور اردو شعرا: مرتب گوپی چند نارنگ، صفحہ ۵۷

[2] مسعود حسن رضوی ادیبؔ، مرزا جعفر حسین تمکین، صفحہ ۶۱

[3] مسعود حسن رضوی ادیب۔ ایضاً

''گرمی میں برسات کے موسم میں جب باہر کھیل نہیں سکتے تھے تو سارا سارا دن پڑھتے رہتے تھے۔ کتابیں ہمارے یہاں زیادہ تر ریسرچ کی اور اودھ کی تاریخ کی یا تنقید کی تھیں۔ فکشن سے ہمارے والد کو اتنی دلچسپی نہیں تھی۔ فکشن کی کتابیں کم تھیں۔ چونکہ پڑھنے کا شوق تھا اس لیے یہی سب کتابیں پڑھتے تھے اس زمانے میں، اور آج کل کے زمانے میں اتنا فرق ہے کہ اب یقین کرنا مشکل ہے کہ پانچ سال کی عمر میں میں محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' پڑھ چکا تھا۔ کوئی لفظ سمجھ میں نہیں آیا تو کئی کئی طرح سے اس کا تلفظ کر کے خیال ہوتا تھا کہ اچھا یہ لفظ یوں ہوگا۔ دس سال کی عمر تک ''دربار اکبری'' اور کئی دوسری موٹی موٹی کتابیں پڑھ چکا تھا'' [۱]

چونکہ نیر مسعود کے والد لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں پروفیسر تھے اور ان کی دلچسپی زیادہ تر تحقیق و تنقید سے تھی، اس لیے اکثر کتابیں اسی قسم کی اُن کے گھر میں موجود تھیں۔ اور یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ ادیب کو کتابیں جمع کرنے کا بے حد شوق تھا۔ وہ اپنی کتابوں کو اولاد سے زیادہ عزیز رکھتے تھے۔ ان کے کمرے میں ہزاروں کی تعداد میں کتابیں موجود تھیں یا یوں کہہ لیجیے کہ نادر کتابوں کا ایک کتب خانہ تھا۔ ادیب کے کتب خانہ کے سلسلے میں نورالحسن ہاشمی نے لکھا ہے:

''اردو کا کتب خانہ ایسی نادر کتابوں کا جمع کیا ہے کہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ متعدد کتابیں ایسی ہیں کہ ان کا کوئی دوسرا نسخہ کہیں اور نہ ہوگا۔۔۔۔ واجد علی شاہ کی تصانیف جتنی آپ کے کتب خانہ میں ملیں گی اتنی کسی ایک جگہ نہ مل سکیں گی اسی طرح انیس کے متعلق کتب اور ان کے مراثی غالباً سب سے زیادہ آپ ہی کے پاس نکلیں گی'' [۲]

---

۱ رسالہ ''شب خون'' مئی جون ۱۹۹۹ء، صفحہ ۴۶

۲ بحوالہ: مسعود حسن رضوی ادیب حیات و خدمات: ڈاکٹر وسیم آرا ۱۹۹۰ء، صفحہ ۲۷

یہ کتب خانہ اسی ''ادبستان'' میں آج بھی موجود ہے، جسے نیر مسعود نے اپنے والد کے بعد سنبھالے رکھا ہے۔

۱۹۴۴ء سے ۱۹۴۹ء تک نیر مسعود کے لڑکپن کا عہد ہے۔اس وقت ان کی گھریلوں زندگی اور اسکول کی ابتدائی زندگی بالکل مختلف تھی۔ بچپنے کی شوخیاں اور شرارتیں ان کے اندر بھی تھیں۔ یہ شرارتیں اس قدر بڑھ گئیں کہ اسکول میں بہت شریرلڑکوں میں ان کا شمار ہونے لگا تھا۔اسکول سے بھاگ جانا۔اور پرانے لکھنؤ میں آوارہ گردی کرتے رہنا روزہ مرہ کی عادت تھی۔اسکول میں غیر حاضری کی شکایت کئی بار گھر پہنچ چکی تھی۔مگر ماں کی محبت کا سایہ ہمیشہ ان کے سر پر رہا۔ باپ چونکہ پڑھے لکھے تھے مہذب اور شریف انسان میں ان کا شمار ہوتا تھا اس لیے نیر مسعود ان کی بدنامی سے ڈرتے بھی تھے۔گھر کے شائستہ اور مہذیب ماحول میں وہ آزادیاں نہیں مل پاتی تھیں جو اسکول میں داخلہ کے بعد ملیں۔اسی آزادی کا نتیجہ تھا کہ کچھ برے لڑکوں کی صحبت اختیار کرلی تھی۔اس سلسلے میں خود نیر مسعود کا ایک بیان ملاحظہ ہو:

> ''ہمارا گھر بہت مہذب اور شریف گھر سمجھا جاتا تھا۔والد اردو اور فارسی کے عالم تھے۔گھر کا ماحول شریفانہ تھا۔مگر جب مجھے اسکول میں داخلہ ملا تو وہاں بالکل دوسری دنیا تھی۔وہاں جا کر بہت آزادیاد کھائی دیں۔مثلاً گالیاں بکنے کا یہاں گھر پر کوئی سوال ہی نہیں تھا۔بالکل عام گالیاں بھی، جیسے ''سالا'' کا لفظ ہے جو لوگ بہت بولتے ہیں، ہمارے یہاں یہ بھی نہیں بولا جاتا تھا۔ اسکول میں پہونچے تو وہاں آپس کی بات چیت میں خوب گالیاں بکیں۔۔۔ اور میری صحبت بڑی خراب تھی وہاں،۔۔۔لیکن اس کا برابر احساس رہا کہ ہم بہت شریف اور مشہور آدمی کے لڑکے ہیں'' [۱]

مگر آہستہ آہستہ ان کی یہ سب عادتیں ختم ہوگئیں، ہائی اسکول میں داخلہ لینے کے بعد والد کی سختی نے ان کی ذہنی آوارگی کا رخ بدلا۔ چنانچہ سنجیدہ اور شریف لڑکوں میں ان کا شمار ہونے لگا اس طرح انھوں نے ۱۹۵۱ء میں ہائی اسکول پاس کیا۔[۲]

---

۱ شب خون مئی جون ۱۹۹۹ء، صفحہ ۴۵

۲ شب خون مئی جون ۱۹۹۹ء، صفحہ ۴۶

ہائی اسکول کے بعد انٹر میڈیٹ میں فرسٹ ڈیویزن سے کامیاب ہوئے۔انھوں نے بی۔اے کی تعلیم ۱۹۵۴ء میں شروع کی۔ والد کے کہنے پر فارسی کا مضمون منتخب کیا۔قبل ازیں فارسی زبان سے بالکل کورے تھے۔ فارسی انھوں نے اپنے والد سے سیکھی۔ان کے والد کی خواہش نیر مسعود کو ایڈمنسٹر یٹو سروس (Administrative Service) میں بھیجنے کی تھی جس کے لیے فارسی کا مضمون اچھا سمجھا جاتا تھا۔اس طرح فارسی کی ابتدائی تعلیم اپنے والد سے ہی حاصل کی اور جیسے جیسے فارسی پڑھنا، سمجھنا سیکھ گئے ویسے ویسے اعتماد بھی بڑھتا گیا۔رفتہ رفتہ فارسی زبان پر اتنا عبور حاصل کرلیا کہ پوری عبارت فارسی میں لکھ سکتے تھے۔اور فارسی کا کوئی بھی شعر یا فارسی کی کوئی بھی عبارت بآسانی سمجھ سکتے تھے۔ساگری سین گپتا کے ساتھ نیر مسعود کے ایک انٹرویو کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ٹیکسٹ پڑھانے میں میرے والد غیر معمولی مہارت رکھتے تھے۔شعر کو سمجھانا اور سمجھنا دونوں۔ایسا بہت ہوتا تھا کہ کوئی شعر پڑھا اور پھر بتایا کہ دیکھو اس میں کیا خوبیاں ہیں۔تو شاعری کی تحسین مجھے ان کی وجہ سے حاصل ہوئی۔''[۱]

نیر مسعود کے والد اس وقت لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں بحیثیت پروفیسر تدریس کا فریضہ انجام دے رہے تھے۔انہی کی زیرنگرانی نیر مسعود نے بی۔اے کی تعلیم ۱۹۵۵ء میں مکمل کی۔اسی زمانے میں شمس الرحمٰن فاروقی سے دوستانہ تعلق ہوا۔

نیر مسعود کا فاروقی سے دوستی کا خاص سبب یہ تھا کہ دونوں میں شاعری کی شرح کرنے کا بہت شوق تھا۔ دونوں حضرات فارسی کے سخت سے سخت اشعار جمع کرتے اور ان پر بحثیں کیا کرتے تھے،اور انہی کی وجہ سے نیر مسعود کے اندر نئے ادب سے دلچسپی اور واقفیت پیدا ہوئی۔

بی۔اے کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد لکھنؤ یونیورسٹی سے ہی ۱۹۵۷ء میں فارسی ادب میں ایم۔اے کی ڈگری حاصل کی[۲] اور وہیں سے انھوں نے (محمد صوفی مازندانی) کے دیوان کی ترتیب پر فارسی میں پی ایچ۔ڈی کی سند لی۔

---

[۱] شب خون مئی جون ۱۹۹۹ء، صفحہ ۴۸

[۲] بحوالہ: مسعود حسن رضوی ادیب فرد اور فنکار: مرتب سبط محمد نقوی، صفحہ ۱۲

پی ایچ۔ڈی کرنے کے بعد بھی انھوں نے اپنی تعلیم جاری رکھی اور لکھنؤ سے باہر ڈی فل کے لیے الہٰ آباد یونیورسٹی میں داخلہ لیا، وہاں سے اردو میں ''مرزا رجب علی بیگ سرور اور ان کے قلمی آثار'' کے عنوان سے تحقیقی مقالہ لکھ کر ۱۹۶۵ء میں سند حاصل کی۔ ''رجب علی بیگ سرو۔۔۔'' کے مقدمہ میں نیر مسعود نے لکھا ہے:

> ''نومبر ۱۹۵۹ء میں الہٰ آباد یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں جناب مسیح الزماں صاحب کے زیر نگرانی میں مرزا رجب علی بیگ سرور اور ان کے قلمی آثار پر کام شروع کیا۔ ۱۹۶۵ء کے آواخر میں یہ تحقیقی مقالہ مکمل ہوا۔ اور دسمبر ۱۹۶۵ء میں الہٰ آباد یونیورسٹی نے اس پر ڈی فل کی سند دی۔''[۱]

اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے بعد نیر مسعود کچھ عرصے کے لیے ''فضل الرحمٰن اسلامیہ انٹر کالج'' بریلی میں اردو اور فارسی کے لیکچرر مقرر ہوئے۔ مگر اسی سال لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں لیکچرر کے عہدے پر ان کا تقرر ہو گیا[۲]۔ ۱۹۸۸ء میں اسی یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں صدر کا عہدہ سنبھالا۔ اور ۱۹۹۶ء میں ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔

نیر مسعود کا ادبی سفر والد محترم کے زیر سایہ شروع ہوا۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا کہ انھوں نے لڑکپن سے ہی نظمیں اور کہانیاں لکھنا شروع کر دی تھیں۔ جو بچوں کے رسالوں میں شائع ہوتی رہتی تھیں۔ لکھنے کا شوق تو بچپن سے ہی تھا۔ برابر کچھ نہ کچھ لکھا کرتے تھے۔ نیر مسعود کی کہانیوں کو ان کے والد بھی پسند کرتے تھے حالانکہ ان کے والد کا تعلق فکشن کے میدان سے نہیں تھا پھر بھی نیر مسعود کی ہمت افزائی کیا کرتے تھے۔ جب نیر مسعود نے ایک ڈرامہ لکھا تو ان کے والد بہت خوش ہوئے اور اس وقت کے بڑے بڑے ادیبوں کو اپنے گھر پر مدعو کیا۔ پھر نیر مسعود سے وہ ڈراما ان لوگوں کو سنوایا گیا۔ کچھ ادیبوں کے صلاح مشورے کے بعد نیر مسعود نے اس ڈرامے کو دوبارہ لکھا اور مشہور ادیب علی عباس حسینی کو دیکھا کر اسے ''سوتا جاگتا'' کے نام سے پہلی بار ۱۹۸۵ء میں شائع کرایا۔

---

[۱] رجب علی بیگ سرور، نیر مسعود، صفحہ ۷

[۲] یگانہ احوال و آثار، نیر مسعود

۱۹۶۵ء تک نیر مسعود کے مضامین بچوں کے رسالوں میں چھپتے رہے مگر اس کے بعد انھوں نے خالص ادبی رسائل کے لیے لکھنا شروع کیا۔ چنانچہ تدریسی فرائض کے ساتھ ساتھ تصنیف و تالیف کا سلسلہ جاری تو رکھا مگر زود نویسی سے جلد ہی تائب ہو گئے، یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریری کاوشیں مختصر ہیں۔ لیکن بچپن کے اس ذوق وشوق اور لکھنے کی مشق ان کے بعد کی تحریروں میں خود اعتمادی اور فنی پختگی کا سبب بنتی چلی گئی۔

دورانِ ملازمت ۱۹۶۷ء میں نیر مسعود کی ایک کتاب ''رجب علی بیگ سرور حیات وخدمات'' کے نام سے شائع ہوئی، پھر اسی سال اُن کا ایک اور تصنیفی کارنامہ ''ترجمۂ حکیم نباتات'' منظر عام پر آیا۔ اس طرح وہ ۱۹۶۷ء سے ۱۹۷۰ء کے درمیان ادبی، تاریخی، تحقیقی، تنقیدی اور شخصیات پر مضامین لکھتے رہے۔ ۱۹۷۰ء سے وہ باضابطہ طور پر پھر نئے افسانے کی طرف متوجہ ہوئے، اس زمانے میں تجریدی (Abstract) افسانوں کا زیادہ رواج تھا۔ پہلا افسانہ ''نصرت'' لکھا مگر اس اسلوب پر افسانہ لکھنا انھیں قطعی گوارہ نہ تھا چنانچہ اسی زمانے میں روش عام سے ہٹ کر انھوں نے افسانے لکھنے کی شروعات کی اور سب سے پہلی کہانی ''نصرت'' کے نام سے لکھی جسے شمس الرحمٰن فاروقی نے پڑھنے کے بعد رسالہ شب خون ۱۹۷۰ء میں شائع کیا۔ ان کے ہمدرد رفقاء مثلاً فاروقی، شہنشاں مرزا، باقر مہدی، آصف فرخی اور اجمل کمال وغیرہ نے چند ہی افسانوں کی اشاعت کے بعد انھیں صف اوّل کے افسانہ نگاروں میں شمار کرنے لگے، اور ان کے افسانے شائع ہوتے ہی گفتگو کا موضوع بننے لگے اور یہ بات عام طور پر محسوس کی جانے لگی کہ بیانیہ پر نیر مسعود کو زبردست قدرت حاصل ہوگئی ہے۔ اس طرح ان کا اعتماد بڑھتا گیا اور افسانے لکھنے کا سلسلہ جاری رہا۔ برصغیر اور مغربی ادبی دنیا میں جس چیز سے انھیں غیر معمولی شہرت ملی وہ ان کی افسانہ نگاری ہی ہے۔

نیر مسعود کی شادی ۱۹۷۱ء میں ہوئی تھی، بیگم صاحبہ نہایت سلیقہ مند، مہمان نواز اور ملنسار خاتون ہیں۔ ان کے لائق فرزند سید تمثال مسعود لکھنؤ کے ایک کثیر الاشاعت اردو روز نامے کی ادارت سے وابستہ ہیں۔ ان کی دو بیٹیاں صائمہ مسعود اور ثمرہ مسعود بھی لکھنے پڑھنے کا شوق رکھتی ہیں۔

۱۹۷۳ء میں انھوں نے غالب کے اشعار کی تشریحات پر مکمل ایک کتاب ''تعبیر غالب'' کے نام سے شائع کرائی۔ جس پر یوپی اردو اکاڈمی نے ۱۹۷۳ء میں انھیں انعام سے نوازا۔

نیر مسعود نے پہلی بار آبائی وطن کو چھوڑ کر ۱۹۷۷ء میں ایران کا بھی سفر کیا۔ اور اپنے اٹھارہ دن کے سفر کی مختصر تفصیلیں بھی ''خنک شہر ایران'' کے نام سے قلم بند کیں۔ انھیں آبائی وطن ہی زیادہ محبوب تھا۔ گھر چھوڑ کر کسی دوسرے شہر کا رخ کرنا ان کے لیے محال تھا۔ اگر کسی شہر میں جاتے تو پانچ یا چھ (۶) دن سے زیادہ رہنا پسند نہیں کرتے

تھے۔ اپنی ساری زندگی لکھنؤ اور اسی ''ادبستان'' میں گزاری۔ تصنیف وتالیف کا کام بھی گھر پر ہی زیادہ کرتے تھے۔ خود نیر مسعود کا کہنا ہے:

> ''یہ ایک عجیب بات ہے کہ اس گھر کے باہر میں نے کچھ نہیں لکھا پی۔ ایچ ڈی کا تھیسس بھی میں الہٰ آباد میں نہیں لکھ پاتا تھا سب جمع کر لیتا تھا اور پھر گھر آ کے لکھتا تھا۔ اسی طرح اگر کوئی افسانہ لکھنا ہے اور بیچ میں کہیں چلے گئے تو پھر وہاں اس کی ایک سطر بھی نہیں لکھ سکتا، میرا خیال ہے کہ اگر باہر رہتا تو شاید کچھ نہ لکھ پاتا۔ یا اس طرح کا نہ لکھ پاتا۔'' [1]

نیر مسعود کو اردو اور فارسی زبان کے علاوہ انگریزی ادب سے بھی شغف تھا۔ وہ انگریزی ادب میں مہارت رکھتے تھے۔ انھوں نے فرانز کافکا کے زیادہ تر افسانوں کا ترجمہ اردو میں کیا۔ اور ''کافکا کے افسانے'' کے عنوان سے ۱۹۷۸ء میں کتابی صورت میں شائع کرایا۔ جسے میرا کاڈمی لکھنؤ کی جانب سے انعام کا مستحق قرار دیا گیا۔

۱۹۸۰ء میں ''دولہا صاحب عروج'' کے نام سے ایک کتاب شائع ہوئی، پھر کہانیوں کا پہلا مجموعہ ''سیمیا'' کے نام سے ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا۔ جس میں پانچ افسانے اوجھل، نصرت، مارگیر، سیمیا اور مسکن شامل ہیں۔ یہ مجموعہ شائع ہوتے ہی ہندوپاک کے علاوہ مغرب کے ادبی حلقوں میں بھی موضوع گفتگو بن گیا کہ ایسا روشن اور چست بیانیہ بہت کم افسانہ نگاروں کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ مغربی دانش گاہوں کے ادبی جریدوں میں نیر مسعود کے افسانوں کے ترجمے انگریزی زبان میں شائع ہونے لگے۔

۱۹۹۰ء میں ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''عطر کافور'' لاہور سے شائع ہوا، جس میں کل سات افسانے ''مراسلہ''، جانوس سلطان مظفر کا واقعہ نویس، جرگہ، وقفہ، عطر کافور اور ساسانِ پنجم شامل ہیں۔ اسی سال انیس کے منتخب مراثی کا مجموعہ ''بزم انیس'' اور مرثیہ خوانی پر ایک کتاب ''مرثیہ خوانی کا فن'' ۱۹۹۰ء میں شائع ہوئی۔ ۱۹۹۱ء میں ''یگانہ احوال وآثار'' کے نام سے یگانہ کی شخصیت پر ایک کتاب لکھی۔

---

[1] شب خون مئی جون ۱۹۹۹ء، صفحہ ۴۱

نیر مسعود کا دوسرا افسانوی مجموعہ آنے کے چھ سال بعد اور ملازمت سے سبکدوش ہونے کے ایک سال بعد یعنی ۱۹۹۷ء میں تیسرا افسانوی مجموعہ ''طاؤس چمن کی مینا'' کتب خانہ سریز کے تحت شائع ہوا، جس میں افسانوں کی تعداد دس ہیں۔ ان کی کہانیوں کے انگریزی ترجموں کا انتخاب ''The Essence of Comphor'' کے نام سے ۱۹۹۸ء میں دلی سے شائع ہوا۔ ۱۹۹۹ء میں ''عطر کافور'' کی دوسری اشاعت کراچی سے ہوئی۔ نیر مسعود کے افسانوں کے زیادہ تر ترجمے محمد عمر میمن نے اپنے رسالے Annual of Urdu Studies میں چھاپے ہیں، عطر کافور کا انگریزی ترجمہ The Colour of nothingness کے نام سے شائع ہوا۔

نیر مسعود کی ادبی زندگی اور علمی کارنامے مختلف النوع ہیں۔ ایک طرف تحقیقی وتنقیدی مضامین ہیں تو دوسری طرف مبصرانہ تحریریں۔ ایک طرف سوانحی تصنیفات وتالیفات ہیں تو دوسری طرف مختلف زبانوں میں مختلف تحریروں کے اردو تراجم بھی، اس کے علاوہ انھوں نے ادبی اور تاریخی شخصیات کے بہت عمدہ خاکے بھی لکھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی طرح اودھ بالخصوص لکھنؤ نیر مسعود کا خاص موضوع رہا ہے اپنے مضامین میں انھوں نے اس شہر کی ادبی، تہذیبی اور ثقافتی دنیا کو پوری طرح سے زندہ اور متحرک کیا ہے۔ نیر مسعود کی مختلف نگارشات کی تفصیل ہم اگلے مضمون کے تحت پیش کریں گے۔

وضع قطع کے اعتبار سے نیر مسعود قبول صورت اور دراز قد ہیں۔ بدن چھریرا اور رنگ گندمی ہے۔ طبیعت میں سنجیدگی اور تھوڑی سی شگفتگی ہے۔ طبیعت سے میل نہ کھانے والے لوگوں سے بہت کم ملتے ہیں لیکن ہم مزاج لوگوں سے خوب گفتگو بھی کرتے ہیں۔ لکھنوی تہذیب ونفاست ان کی شخصیت میں پوری طرح رچی بسی ہے۔ ان کا لہجہ متوازن اور متین ہے۔ آواز نہ زیادہ پست نہ زیادہ بلند، گفتگو شائستہ مگر انداز بیان دل نشیں ہے، صراحت اور وضاحت کے ساتھ بات کرتے ہیں۔ لہجہ کے اتار چڑھاؤ اور جملے کے فطری ترتیب کا بھی انھیں خاص خیال ہے اور یہی وصف ان کی تحریروں میں بھی موجود ہے۔ نیر مسعود شروع سے ہی مزاجاً انتہائی غیور اور قلندرانہ مزاج کے مالک تھے انھیں خوشامد اور چاپلوسی سے سخت نفرت ہے لیکن ان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اثنا عشری سادات خاندان کا فرد ہونے کے باوجود مذہبی یا مسلکی تفریق یا عصبیت کا شائبہ بھی ان کی شخصیت میں نہیں پایا جاتا۔ ان سے گھنٹوں باتیں کرنے کے بعد بھی ملاقاتی کو یہ احساس نہیں ہوسکتا کہ ان کا مذہبی عقیدہ کیا ہے۔

انھیں لکھنے پڑھنے کے علاوہ مصوری کا بہت شوق تھا، انھوں نے بہت سی خوبصورت پینٹنگس بنائیں ہیں۔ مٹی اور لکڑی کے خوبصورت مجسمے بنانا جانتے ہیں۔ انھیں کاغذ کے پھول بوٹے بنانے کا ہنر آتا ہے، باغبانی اور پھول

لگانے کا بھی انھیں بے حد شوق ہے۔علاوہ ازیں اچھا کھانا پکانا اور دوستوں کو دعوت پر مدعو کرنا یہ سب ان کے دلچسپ مشاغل ہیں۔خوراک اور طرز رہائش میں بھی مناسبت کا خیال رکھتے ہیں۔اپنے والد ہی کی طرح نیر مسعود بھی کشادہ ذہن کے مالک ہیں،اور بے تعصب سے ان کا دل پاک ہے۔مذہبی مسئلوں پر کبھی بحث نہیں کرتے۔انھوں نے اپنی زبان سے کوئی ایسا جملہ یا فقرہ نہیں نکالا جس سے کسی کی دل آزاری ہو،اس لیے ان کے چاہنے والے بھی بہت ہیں۔

مرغوب غذاؤں میں لکھنؤ کی بریانی ہاتھ کی بنائی ہوئی پتلی چپاتی ،شیر مال اور گوشت پسند ہیں اور شوقیہ عمل میں مسالہ دار پان بے حد پسند ہے، جو ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتے ہیں۔

نیر مسعود لکھنؤ یونیورسٹی میں تدرس وتدریس کے فرائض سے سبکدوش ہونے کے بعد بھی انھوں نے تصنیف وتالیف کا سلسلہ جاری رکھا ہے۔

مگر گذشتہ چند سال قبل فالج کا اثر ہوگیا،لیکن عدم صحت کے باوجود ان کا مطالعہ اسی ''ادبستان'' میں جاری ہے اور اب جو بھی مضامین یا افسانے لکھ رہے ہیں وہ ہندوپاک کے اہم ادبی رسائل وجرائد میں شائع ہورہے ہیں۔

نیر مسعود انعامات واعزازات سے نیاز ہوکر تصنیف وتالیف کے کام میں مصروف ہیں،لیکن ادبی دنیا ان کی علمی بصیرت اور تخلیقی صلاحیت کو فراموش نہ کرسکی اور اب تک نیر مسعود کو سولہ اعزازات سے نوازا جاچکا ہے۔ جو مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔	حکومت اتر پردیش کی جانب سے	''رجب علی بیگ سرور'' انعام	۶۸۔۱۹۶۷ء
۲۔	میر اکادمی	''رجب علی بیگ سرور'' انعام	۱۹۶۷ء
۳۔	یوپی اردو اکاڈمی	''تعبیر غالب''	۱۹۷۳ء
۴۔	یوپی اردو اکاڈمی	''کافکا کے افسانے''	۱۹۶۷ء
۵۔	یوپی اردو اکاڈمی	''سیمیا''	۱۹۸۴ء
۶۔	یوپی اردو اکاڈمی	''عطر کافور''	۱۹۹۰ء
۷۔	میر اکادمی	''افتخار ایوارڈ''	۱۹۹۱ء
۸۔	کتھا ایوارڈ نئی دہلی	''رے خاندان کے آثار''	۱۹۹۳ء
۹۔	یوپی اردو اکاڈمی	''مجموعی خدمات''	۱۹۹۵ء

۱۰۔	کتھا ایوارڈ نئی دہلی	''شیشہ گھاٹ''	۱۹۹۶ء
۱۱۔	صدر جمہوریہ ہند ایوارڈ	''سند اعزاز برائے فارسی''	۱۹۹۷ء
۱۲۔	مولانا حالی ایوارڈ	''بھارتیہ فنکار سوسائٹی لکھنؤ''	۱۹۹۸ء
۱۳۔	ساہتیہ اکادمی نئی دہلی	''طاؤس چمن کی مینا''	۲۰۰۱ء
۱۴۔	مولانا کلب عابد ایوارڈ	''پاس داران حسین'' (آل انڈیا شعیہ کالج) برائے ادبی خدمات، انیس (سوانح)	۲۰۰۳ء
۱۵۔	غالب ایوارڈ برائے اردو نثر	''غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی''	۲۰۰۳ء
۱۶۔	سرسوتی سمان	''ادبی خدمات پر''	۲۰۰۸ء

(ب) علمی کارناموں کا مختصر جائزہ:

رجب علی بیگ سرورؔ

نیر مسعود کے علمی وادبی کارنامے مختلف النوع ہیں، ان کا نام جہاں مضمون نویسوں اور افسانہ نگاروں میں شامل ہے وہیں سوانح اور تنقید وتحقیق کے میدان میں بھی صف اوّل میں ہے۔ ان کے علمی کارناموں کا اگر تفصیلی جائزہ لیا جائے تو ایک ضخیم کتاب تیار ہو جائے گی۔ لہٰذا ہم ان کی علمی کارگزاریوں کا مختصر جائزہ لیتے ہوئے آگے بڑھیں گے۔

نیر مسعود کی علمی خدمات میں ''رجب علی بیگ سرور'' پر ان کے تحقیقی کام کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ کیونکہ اردو ادب میں رجب علی بیگ سرور کا نام محتاج تعارف نہیں، وہ میر امن کے ادبی حریف اور صاحب طرز نثر نگار کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ نیر مسعود نے ''مرزا رجب علی بیگ سرور اور ان کے قلمی آثار'' کے عنوان سے تحقیقی مقالہ لکھ کر الٰہ آباد یونیورسٹی سے ڈی فل کی سند حاصل کی۔ موصوف کی تحقیقی کتاب ۴۴۰ صفحات اور نو ابواب پر مشتمل ہے۔ جو اسرار کریمی پریس جانشین گنج الٰہ آباد سے سید احتشام حسین کے مقدمہ کے ساتھ پہلی مرتبہ ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئی، اس کتاب کے اخیر میں تمتہ کے تحت رجب علی بیگ سرور کی تاریخ وفات، مدفن، اولاد، شاگرد، اور ان کے قلمی آثار سے متعلق مواد جمع کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ صفحہ ۴۲۱ سے صفحہ ۴۲۸ تک اردو، فارسی، عربی، انگریزی مآخذ اور اخبار ورسائل کی فہرست ہیں۔ صفحہ ۴۲۹ سے ۴۳۸ تک اشاریہ قائم کیا گیا ہے۔

نیر مسعود نے اس کتاب کے باب اوّل کو دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا جز ۴۶ صفحے پر مشتمل ہے۔ دوسرے جزو میں صفحہ ۴۷ سے صفحہ ۷۳ تک سرورؔ سے قبل شمالی ہند میں اردو نثر اور اس کی اہمیت کا جائزہ لیا گیا ہے۔

باب اوّل: موصوف نے پہلے باب کے جزو اوّل میں اس ماحول اور عہد سے بحث کی ہے جس میں سرور نے پرورش پائی تھی۔ سرور کا تعلق چونکہ لکھنؤ سے بھی رہا ہے اس لیے لکھنؤ کے سیاسی اور معاشرتی حالات ہی زیر بحث آئے ہیں۔ ۱۷۷۵ء میں شجاع الدولہ کے بعد ان کے فرزند آصف الدولہ جب تخت نشین ہوئے تو فیض آباد کو ترک کر کے لکھنؤ کو

اپنا دارالحکومت بنالیا تھا۔ اس وقت مغلیہ سلطنت دم توڑ رہی تھی اور لکھنؤ عروج کی منزلیں طے کر رہا تھا۔تقریباً ۸۲ برس تک سلطنت اودھ قائم رہی۔ اور بالآخر واجد علی شاہ کے عہد میں انتزاع سلطنت (۱۸۵۶ء) کے بعد دیکھتے ہی دیکھتے لکھنؤ پر زوال آ گیا۔ ۱۷۷۴ء سے ۱۸۵۷ء تک سرور نے اپنی طویل عمر لکھنؤ میں گزاری جس کا اثر ان کی ادبی شخصیت پر بھی پڑا۔

جزو ثانی میں ادبی پس منظر کے تحت سرور سے قبل شمالی ہند میں اردو نثر کے ارتقاء پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے علاوہ چند اہم تخلیقات اور ان کے اسلوب کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے، وہ تصانیف مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) کربل کتھا: یہ کتاب اردو نثر کی قدیم ترین تالیفات میں شمار کی جاتی ہے۔ ملا واعظ کاشفی کی فارسی تصنیف ''روضۃ الشہدا'' کا فضل علی فضلی نے ۱۱۴۸ھ (۳۳۔۱۷۳۲ء) میں آزاد ترجمہ پیش کیا۔ ''روضۃ الشہدا'' کی اہمیت اس لیے تھی کہ یہ مجالس عزا میں پڑھی جاتی تھی۔ مگر اس کا اسلوب بیان ادق ہونے کی وجہ سے عورتیں سمجھ نہیں پاتی تھیں۔ فضلی نے ''روضۃ الشہدا'' کو آسان اردو (قدیم) میں منتقل کیا اور کربل کتھا کے نام سے موسوم کیا۔

(۲) ''نوطرز مرصع'': اٹھارہویں صدی کی سب سے اہم اردو داستان مانی جاتی ہے۔ جس کے مؤلف سید محمد عطا حسین خاں ہیں۔ انھوں نے چہار درویش کے فارسی قصہ کو اردو میں منتقل کر کے ۱۷۷۵ء میں ''نوطرز مرصع'' کے نام شائع کیا۔ یہ کتاب مغلیہ عہد میں فارسی کی انشا پردازی میں سنگ میل سمجھی جاتی ہے۔ تحسین نے اپنی کوشش سے عبارت کو رنگین بنایا۔ عربی و فارسی کے الفاظ استعارہ اور تشبیہ کا استعمال بکثرت کیا ہے۔

(۳) ''نوآئین ہند'': مہر چند مہر کھتری نے ''قصۂ ملک محمد و گیتی افروز'' کو ۸۹۔۱۹۸۸ء میں فارسی زبان سے اردو میں منتقل کیا۔ اور اس کا نام ''نوآئین ہند'' رکھا۔ یہ کتاب ایسے دور میں لکھی گئی جب نثر لکھنے کا رواج بہت کم تھا۔ اس کی نثر سادہ و عام فہم ہے۔ ہر قسم کے تکلف سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے۔ نوطرز مرصع کے مقابلے اس کتاب میں استعارے اور تشبیہات کا استعمال بہت کم ہے۔ لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس کتاب کا اسلوب وہی ہے جس کے اثر سے فورٹ ولیم کالج کے مصنفوں نے کتابیں لکھنا شروع کیں۔ نمونۂ نثر ملاحظہ ہو:

''دانا دل نے کہا سن اے سمن رخ، ایک روز آدھی رات کے وقت ملک محمد و
اپنے گھر بیٹھا تھا۔ کہ یکا یک آسمان کی طرف غل ہوا۔ یہ سر اٹھا کر دیکھتا کیا
ہے کہ گیتی افروز سونے کے تخت پر بیٹھی ہوئی ہزاروں پریوں سمیت ہوا کی
مانند چلی جاتی ہے۔۔۔۔۔
ملک محمد واس معشوق کو دیکھ کے بے طاقت ہو گیا اور کہا میں عجب احمق ہوں
کہ ایسی مجلس چھوڑ کے یہاں بیٹھا ہوں پھر اوسی گھڑی میں گھر سے باہر نکلا
اور نوکروں سے چچا کے یہاں کا بہانہ کر کے کوہستان کی طرف روانہ ہوا'' [1]

اس لیے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس قصہ میں داستانی انداز بیان اور دلچسپی کے عناصر بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ اور اس کتاب میں اس دور کی نثر کے مقابلے میں سادگی روانی اور کشش کا لطیف امتزاج ہے۔

(۴) **''جذب عشق''**: یہ داستانی کتاب جرأت کے شاگرد سید شاہ حسین حقیقت نے ۱۷۹۸ء میں لکھی تھی۔ جس میں ایک نوجوان کی محبت کا سچا المیہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ کہانی دیگر داستانی کہانیوں سے مختلف ہے۔ مگر نثر کو اشعار سے اس طرح مزین کر کے پیش کیا گیا ہے کہ سامع اور قاری پر ناگوار گزرتا ہے یہی وجہ ہے کہ یہ کتاب زیادہ مقبول نہ ہو سکی۔ لیکن کہانی کو براہ راست بیان کرنے کا یہ رجحان ہمیں اس دور میں پہلی بار ''جذب عشق'' میں ہی ملتا ہے۔

(۵) **''گلشن نو بہار''**: جرأت کے ایک اور شاگرد حکیم محمد بخش مہجور ہیں جو اردو کے ابتدائی نثر نگاروں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ جنھیں زبان و بیان پر عبور حاصل ہے۔ ان کے قلم کی وسعتیں کھل کر اس کتاب میں ظاہر ہوئی ہیں، زبان و بیان کی وجہ سے ہی یہ کتاب مقبول ہوئی۔

---

[1] نو آئین ہند، (قلمی) (چھٹی حکایت)

(۶) **''نورتن''**: مہجور کی یہ دوسری تالیف کردہ کتاب ہے جو''گلشن بہار'' کے دس سال بعد یعنی ۱۸۱۴ء میں لکھی گئی۔اس کتاب کا اسلوب ''گلشن نو بہار'' کے مقابلے زیادہ سلیس ہے۔مصنف نے اس کتاب میں مختلف واقعات پر قلم اٹھایا ہے اور پُر تکلف رنگین مگر قلم برداشتہ نثر لکھی ہے۔''نورتن'' کی ابتدائی عبارتوں میں پوری شان وشوکت کے ساتھ رعایتوں اور صنائع وبدائع کا التزام موجود ہے۔جس کی ایجاد کا دعویٰ سرورؔ نے کیا۔نثر کے اسلوب کا اندازہ اس کتاب سے دیے گیے اقتباس کے ذریعہ لگایا جاسکتا ہے:

> ''اس عرصہ میں جس وقت پیرزال شب نے مہتاب کے چہرہ کو چاندنی کی اوڑھنی اڑھا کر عقد پروین کا ہار ڈالا، اور زہرہ مشتری کا رحم بنا کے سپہر کی کڑاہی میں انجم کے گلے تلنے شروع کیے۔اس وقت مکان شادی میں رت جگا عشرت فزا کے سامان میں ہر ماہ رونیک خو مصروف و مالوف ہوتی، مگر یہ تیر خوردۂ عشق گوشہ نشیں حجلۂ عجب ہدف ناوک الفت اس ابرو کمان کے تعشق میں چلاّ چلاّ کر مرزا قتیل کا یہ مطلع پڑھنے لگا۔'' [۱]

(۷) **''سلک گوہر''**: سید انشاء کی تصنیف کردہ کتاب ہے۔جس میں ملک روس کے بادشاہ مہر طالع کے بیٹے''ماہ ساطع'' اور ملکہ ''گوہر آرا'' کی داستان بیان کی گئی ہے۔قصہ دلچسپ ہونے کے باوجود اس کتاب کو شہرت کا درجہ نہیں مل سکا کیونکہ اس کتاب میں عربی اور فارسی کے ناموس الفاظ نے عبارت کو مجروح کر دیا ہے۔اس داستان کا ایک نمایاں وصف یہ ہے کہ اس میں صنعتِ بےنقط استعمال کی گئی ہے۔

(۸) **''رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی''**: اردو نثر میں انشاء کی دوسری کتاب ہے جو پہلی تصنیف سے بہت بہتر ہے۔اس کتاب کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں ہندوستانی زبان اور ہندوستانی بولی کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے۔

---

[۱] بحوالہ ادبی نثر کا ارتقاء شہناز انجم صفحہ ۲۹،''نورتن'' مرتبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی ۱۹۶۲ء۔مجلس ترقی ادب لاہور

باب دوم: نیر مسعود نے دوسرے باب میں رجب علی بیگ سرور کے حالات زندگی اور ان کے عہد کو چار ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ دور اوّل کے تحت سرؔور کی پیدائش سے لے کر عہد ''فسانۂ عجائب'' تک ان کی تعلیمی وادبی زندگی کا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔

دوسرا دور عہد نصیر الدین حیدر سے واجد علی شاہ کے زمانے پر محیط ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ عہد نصیر الدین میں سرور کی زندگی کا دوسرا دور شروع ہوا۔ اور اسی زمانے میں ''فسانۂ عجائب'' کی شہرت دور دور تک پھیلی اور اسی کے سبب انھوں نے ادبی حلقوں میں اپنا نام پیدا کیا۔

تیسرے دور میں واجد علی شاہ کی تخت نشینی سے انتزاع سلطنت اودھ تک کا ذکر ہے۔ ۱۸۴۷ء سے ۱۸۵۴ء تک کی سیاسی صورتحال اور سرور کی معاشی پریشانی کا حال بھی بیان کیا گیا ہے۔

چوتھے دور کے تحت نیر مسعود نے سرور کی ملازمت، اور بنارس میں گیارہ سال کے قیام کے ذکر نے کے ساتھ ساتھ سرور کی اہلیہ کا انتقال، نیز بھائیوں واقربا کے دست برد کے علاوہ سرور کے انتقال کے احوال بھی درج کیے ہیں۔

باب سوم: اس باب کے تحت نیر مسعود نے سرور کی تصنیف ''فسانۂ عجائب'' کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ اس کے تمام اجزائے ترکیبی پر تفصیلی بحث کے بعد کردار کے حوالے سے مختلف زاویہ ہائے نظر کو رد کرتے ہوئے اپنی دلیل پیش کی ہے۔ اور کرداروں کے سلسلے میں لکھا ہے کہ فسانۂ عجائب کے بیشتر کردار علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح تکنیک کے حوالے سے بھی جہاں خامیاں نظر آئیں انھیں نشان زد کرنے کی سعی کی ہے۔ اردو کی تمام داستانوں میں منظر نگاری کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے لیکن نیر مسعود نے منظر نگاری کے ذیل میں اپنا بیان یا اپنی رائے دینے سے صرف نظر کیا ہے۔

اس باب میں ''فسانۂ عجائب'' کے جتنے بھی ایڈیشنز ہیں ان سب کے علاوہ قلمی نسخہ اور مزید سولہ ایڈیشنز کا ذکر کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں ''فسانۂ عجائب'' کے منظوم ایڈیشن کا بھی بیان کیا گیا ہے۔ ''شگوفۂ محبت'' پر ''فسانۂ عجائب'' کو زیادہ ترجیح دی گئی ہے۔ کیونکہ ''فسانۂ عجائب'' میں زبان وبیان اور مکالمے کا اظہار بڑے پیمانے پر ہوا ہے۔

باب چہارم: نیر مسعود نے اس باب میں سرؔور کو بحیثیت ایک سیاسی اور سماجی مورخ جائزہ لینے کی کوشش کی ہے، سرور کی تصنیف کردہ داستان ''فسانۂ عبرت'' کا ذکر اور سرور کے عہد کے ساتھ لکھنوی فضا اور لکھنوی تہذیب وتمدن کی عکاسی کی

گئی ہے۔ ''فسانہ عبرت'' موضوع کے لحاظ سے اودھ کی مختصر تاریخ ہے جس میں سرور نے اودھ کے چار بادشاہوں (۱) نصیر الدین حیدر، (۲) محمد علی شاہ، (۳) امجد علی شاہ، (۴) اور واجد علی شاہ کے عہد کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔

باب پنجم: اس باب کے تحت نیر مسعود نے سرورؔ کا بحیثیت مترجم اور مؤلف جائزہ لیا ہے۔ ترجمہ شدہ کتابوں میں ''سرور سلطانی'' ترجمۂ ''شمشیر خانی'' گلزار سرور ترجمہ ''حدائق العشاق'' اور ''شبستان سرور''، ترجمہ ''الف لیلہ'' وغیرہ شامل ہیں۔

مذکورہ تمام مترجمہ کتب سے اندازہ ہوتا ہے کہ سرور نے محض ترجمے پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ اس میں اختصار کو بھی ملحوظ رکھتے ہوئے ذاتی تحقیق سے بھی کام لیا ہے۔ ترجمہ کی ہوئی کتاب اور اصل مواد کے مابین تقابلی موازنہ بھی کیا ہے۔ نیز دوسرے اشخاص کے ذریعہ ترجمہ کی ہوئی تمام کتابوں سے سرور کے تراجم بالکل مختلف ہیں۔ انھوں نے ہر ترجمے کے نام میں بھی اپنی ذات کو نمایاں کر کے دوسرے مترجموں سے ایک قدم آگے بڑھنے کی کوشش کی ہے۔ ان تنیوں کتابوں کے ترجمے سے اندازہ ہوتا ہے کہ سرور نے عموماً دقیق اور غریب الفاظ کی جگہ ان متبادل الفاظ کو ملحوظ رکھا ہے جو اردو والوں کے لیے مانوس ہیں۔ اور یہ بات بھی قابل غور ہے کہ انھوں نے رنگین بیانی اور عبارت آرائی کے باوصف دقت اور اغلاق سے ممکن حد تک گریز کیا ہے۔

باب ششم: اس باب میں سرور پر بحیثیت خطوط نویس نظر ڈالی گئی ہے۔ خطوط چونکہ لکھنے والے کے افکار و خیالات کا نمونہ ہوتے ہیں اور سیرت و کردار کے متعلق مستند مواد کی فراہمی کا ایک ذریعہ ہوتے ہیں اس لیے نیر مسعود نے ان کے تمام خطوط کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ سرور کے خطوط کے مجموعے ''انشائے سرور'' کے نام سے شائع ہوئے۔ ان کے تمام خطوط منشی نول کشور کی فرمائش پر سرورؔ کے منہ بولے بیٹے مرزا احمد علی نے مرتب کیا اور اسے ۱۸۸۴ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع کرایا۔

''انشائے سرور'' میں شامل تمام خطوط کی تعداد ستاسی (۸۷) ہیں۔ یہ تمام خطوط جو سرور نے اپنے عہد کے حکمرانوں، امیروں، نوابوں اور دوست و احباب کو لکھے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) حکمرانوں اور امیروں کے نام: گیارہ عرض داشتیں اور عرضیاں۔ (ایک رقعہ)

(۲) احباب کے نام : دس خطوط

(۳)	واجد علی شاہ کے نام بیگمات کی طرف سے	سات خطوط
(۴)	مرزا احمد علی کے نام	سینتالیس (۴۷) خطوط
(۵)	رقعات فارسی	آٹھ رقعے، (دو احباب کے نام، چھ مرزا علی کے نام)

''انشائے اردو'' میں سرورؔ کے تمام خطوط کی تعداد آٹھ (۸) ہیں۔ سرورؔ نے اپنے خطوط میں جن خصوصیات کا لحاظ رکھا ہے اسے اجمالاً پیش کیا جاتا ہے۔

(الف) خط لکھنے والے کی شخصیت اور کردار کی آئینہ داری۔

(ب) اس کے جذبات وتاثرات کی بے نقابی۔

(ج) اس کے خیالات وافکار اور نظریات کی عکاسی۔

(د) اس کی زندگی اور طرز معاشرت کے متعلق معلومات۔

(ذ) اس عہد کے متعلق معلومات۔

(ر) متفرق معلومات۔

<u>باب ہفتم</u>: اس باب کے تحت سرور کے اسلوب بیان پر گفتگو کی گئی ہے کہ ان کے اسلوب نگارش کے پسِ پشت کون سے عوامل کارفرما تھے۔ نیر مسعود نے لکھا ہے کہ جب سرور نے نثر نویسی میں قدم رکھا تو اس وقت فارسی نثر کا ذخیرہ موجود تھا اور نثر رنگین کو فارسی کا ادبی اسلوب نثر سمجھا جاتا تھا۔ اسی وجہ سے سرور نے بھی اپنے لیے نثر رنگین اور مسجع اسلوب کا انتخاب کیا۔ لیکن اس وقت کے تمام نثاروں کے بالمقابل سرور کی نثر رنگین میں جس طرح زبان کی صفائی اور روانی پائی جاتی ہے وہ کسی اور کے یہاں موجود نہیں۔ اس نکتے کا ذکر سرور نے ''فسانۂ عجائب'' کے دیباچہ میں کیا ہے۔ چنانچہ سرور نے اپنے استاد نوازشؔ کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ''جو روزمرہ گفتگو ہماری تمھاری ہے یہی ہو، ایسا نہ ہو کہ آپ رنگینی عبارت کے واسطے دقت طلبی اور نکتہ چینی کریں ہم ہر فقرے کے معنی فرنگی محل کی گلیوں میں پوچھتے پھریں'' [1]

---

[1] فسانۂ عجائب: باعث تحریر اجزائے پریشانی۔۔۔۔۔ الخ۔

اس عبارت سے اندازہ ہوا کہ سرور نے وہی زبان استعمال کی جو لکھنوی اردو کا بنیادی اسلوب تھا جس سے عام طور پر لکھنؤ کی زبان سجی ہوئی ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ زبان کے معاملے میں دہلی کے بالمقابل لکھنؤ کو امتیاز حاصل رہا ہے۔ اس لیے سرور اوران کی نثر کو جتنی شہرت حاصل ہوئی کسی اور کو اتنی مقبولیت نصیب نہ ہو سکی۔ حالانکہ ان کے متبعین میں سید فخر الدین حسین سخن دہلوی کی کتاب ''سروش سخن'' جعفر علی شیون کی ''طلسم حیرت'' فدا علی عیش کی ''فسانۂ دلفریب'' اور ''گلگشت عیب'' امانت لکھنوی کی ''شرح اندر سبھا'' نواب محمد حیدر علی خاں کی ''جادۂ تسخیر'' سید اصغر علی اکبر آبادی کی ''شورش عشق'' سید فرخندہ علی رضوی کی ''قصۂ بہرام گور'' راجا خیراتی لال آثم کی ''باغِ ارم'' پنڈت آشفتہ دہلوی کی ''گلشن ہفت رنگ'' قلق لکھنوی کی ''سہ نثر قلق'' رتن ناتھ سرشار کی ''فسانۂ آزاد'' محمد حسین آزاد کی ''قصص ہند'' ان تمام حضرات نے سرور کی تقلید میں ہی لکھنے کی کوشش کی اور اسی انداز پر لکھا۔

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ رجب علی بیگ سرور کا اسلوب زمانے کے لحاظ سے گرچہ متروک ہو چکا ہے لیکن ان کے اسلوب کی روح ابھی بھی زندہ ہے، اور اغلب ہے کہ جب جب انشائیہ نگار پیدا ہوتا رہے گا تب تب اس کی روح بھی زندہ ہوتی رہے گی۔

<u>باب ہشتم:</u> اس باب کے تحت سرور کا جائزہ بحیثیت ایک شاعر لیا گیا ہے چنانچہ نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ''سعادت علی خاں کے دور نیابت اور غازی الدین حیدر کے عہد سلطنت کے درمیان قرار دیا جاسکتا ہے۔ سعادت علی خاں کے عہد میں وہ سن شعور کو پہنچے اور غازی الدین حیدر کے عہد میں انھوں نے ''فسائب عجائب'' لکھی۔ ان دونوں کا درمیانی وقفہ سرور کی شعر گوئی کا زمانہ تھا'' [1]

یعنی جس زمانے میں سرور نے شعر گوئی شروع کی اس عہد میں ایک طرف انشاء مصحفی، جرأت آتش ناسخ وغیرہ غزل گوئی میں اپنا قدم جما چکے تھے۔ تو دوسری طرف خلیق ضمیر اور دلگیر وغیرہ صنف مرثیہ کا میدان وسیع کر رہے تھے۔ اور اسی زمانے میں غزل کا لکھنؤ اسکول قائم ہوا تھا۔ لیکن سرور اس اسکول سے متاثر نہیں ہوئے۔

---

[1] فسانۂ عجائب، صفحہ ۳۶۸

اور بہت جلد نثر نگاری کی طرف اپنی توجہ مبذول کرلی۔ جہاں تک ان کے دیوان کا تعلق ہے تو اس کی کہیں صراحت نہیں ملتی۔ حالانکہ میر محسن علی لکھنوی نے ''سراپا سخن'' کو ان کا دیوان قرار دیا ہے، اور عبدالغفور نساخؔ نے بھی سرور کو ''صاحب دیوان'' لکھا ہے۔ لیکن نیر مسعود نے ان دونوں کی تحقیق کو غلط ٹھہرایا، اور لکھا کہ ''فسانۂ عجائب'' کی تصنیف تک ان کا دیوان مرتب نہیں ہو سکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ سرورؔ موزونیٔ طبع کے لیے وقتاً فوقتاً شعر کہہ لیا کرتے تھے۔

سرورؔ کے شعری استادوں کا سلسلہ آغا نوازشؔ حسین کے واسطے سے میر سوزؔ تک پہنچتا ہے۔ جن کے کلام کے نمونے پیش کیے گئے ہیں۔ اور سرور کے کلام کا نمونہ بھی درج کیا گیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

اک انقلاب چرخ سے افسوس دیکھنا
وہ صحبتیں رہیں نہ تو وہ ہم نشیں رہے

ہے شوقِ سرور ایسا غالب کہ جو قاصد سے
کوسوں ہی تلک حالت کہتے چلے جاتے ہیں

یاس کے جانے سے جی الجھتا ہے
کیا ہی دلکش سرائے فانی ہے

کس کی خوشی کہاں کی ہنسی کیسا اختلاط
ہم کو نہ چھیڑو تم کہ وہ اب ہم نہیں رہے

مذکورہ اشعار پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ سرورؔ نے شاعری کی زبان کو بالکل مومنؔ اور میرؔ کی زبان کی طرح برتا ہے۔ لہٰذا یہاں پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے استاد نوازشؔ سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں۔ جن کے یہاں سادگی اور صفائی بہت پائی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں سرور نے چند قطعات، رباعیات، مثنویات اور واسوخت وغیرہ بھی کہی ہیں، اسی وجہ سے تمام تذکرہ نویسیوں نے سرورؔ کو شاعروں کے ذیل میں رکھا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے

اشعار میں خیال کی بلند پروازی نہیں، ان کی سادگی میں سوز کے سے لوچ اور تغزل کا فقدان ہے۔لیکن اس ضمن میں یہ بات ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ سرور کا درجہ نثر میں اوّل ہے اور شاعری میں دوم۔

باب نہم: نویں باب نیر مسعود نے ''اختتامیہ'' کے نام سے ایک عنوان قائم کیا ہے، اس میں سرور کے اسلوب بیان اور ''فسانۂ عجائب'' کے طرز نگارش کے سلسلے میں گفتگو کی گئی ہے۔اور ''فسانۂ عجائب'' کے منفی ومثبت دونوں پہلوؤں کی نشاندہی کی گئی ہے۔جس سے اس کی خوبیوں اور خامیوں دونوں پر روشنی پڑتی ہے۔اس طرح سرورؔ اور فسانۂ عجائب کو سمجھنے میں مواد کی فراہمی بہت حد تک کر دی گئی ہے۔

اس کے بعد صفحہ ۳۹۷ سے صفحہ ۴۲۰ تک سرور کی تاریخ وفات اور سن وفات کے تعلق سے مختلف اطلاعات وذرائع اور اقوال پیش کیے گیے ہیں۔اور ان اطلاعات واقوال کی روشنی میں سرور کی تاریخ وفات کی حد بندی یوں کی گئی ہے۔

ہجری سن	:	۱۲۸٦ھ میں یکم محرم اور ۱۷ر محرم کے درمیان
عیسوی سن	:	۱۸٦۹ء میں ۱۴راپریل اور ۳۰راپریل کے درمیان

اس کے بعد سرور کے مدفن، اولاد، شاگرد، قلمی آثار، چند سرپرست اور دوست، مرزا غالب اور سرور کی ملاقات، غالب کے خطوط میں سرور کا ذکر وغیرہ سے بحث کی گئی ہے۔صفحہ ۴۲۱ سے صفحہ ۴۳۸ تک ماخذوں کی فہرست دی گئی ہے۔اس طرح یہ کتاب پایہ تکمیل کو پہنچتی ہے۔

دولہا صاحب عروج

نیر مسعود کی تصنیف کردہ ایک سوانحی کتاب ''دولہا صاحب عروج'' ہے۔ان کا پورا نام سید خورشید حسن ہے جو انیس کے پوتے ہیں اور خاندان انیس کے آخری مرثیہ گو ہیں۔

اس کتاب کی پہلی اشاعت نومبر ۱۹۸۰ء میں ہوئی جو اردو پبلیشر نظیر آباد لکھنؤ سے شائع ہوئی۔کتاب کے کل صفحات ۱۶۸ پر مشتمل ہے اس کتاب کا مقدمہ خود مصنف نے ۱۸ صفحات میں پیش کیا۔

زیر نظر کتاب دولہا صاحب اور ان کی مرثیہ نگاری پر لکھی ہوئی اہمیت کی حامل ہے۔دولہا صاحب کے حالات لکھنے سے قبل میر خلیق اور میر انیس کے حالات و واقعات اور ان کی شاعری کا کچھ نمونہ جملہ معترضہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے تا کہ ان کی شاعری کا اندازہ کیا جا سکے۔اسی مناسبت سے ان کی ولادت و پرورش اور سخن سنجی کی مشق کا ذکر مختصراً تحریر کیا گیا ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ دولہا صاحب کو پتنگ بازی کا بے حد شوق تھا، اور پتنگ بازی میں مہارت بھی رکھتے تھے۔چنانچہ ایک واقعہ سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے جس کے سلسلے میں ایک معرکہ پیش کیا گیا ہے کہ جب معرکہ شروع ہوا تو تمام شہزادگان لکھنؤ اور روسا ایک جانب، اور دولہا صاحب ایک جانب تھے، اور ایک مرتبہ دس ماہ تک پتنگ بازی ہوتی رہی اس کے بعد فریق ثانی کی شکست اور دولہا صاحب فتح یاب ہوئے۔اس فتح کی خوشی میں تین دن تک دعوت اور رنگ رلیاں ہوتی رہیں۔

دولہا صاحب نہایت حسین وجمیل اور خوددار انسان تھے۔تماشا بینی کا بھی شوق تھا۔اسی اشتیاق میں انھوں نے پنجاب اور دہلی کے علاوہ دوسرے علاقوں کا بھی سفر کیا اور گورکھپور میں تو دس ماہ تک قیام رہے۔اس دوران ایک نہایت حسینہ طوائف بھی ان پر فریفتہ ہوگئی تھی۔اچانک ان کے پاس پیسے ختم ہوگئے، حسینہ دینا چاہتی تھی مگر انھوں نے ایک پیسہ بھی لینا گوارہ نہیں کیا۔یہاں تک کہ ایک سید صاحب نے ان کی ضروریات کا راستہ نکال لیا اور مرثیہ پڑھنے کی دعوت دے دی جس سے ان کی ضروریات پوری ہوگئی۔

نیر مسعود نے دولہا صاحب کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ ان کی بدخصلتوں کا بھی انوکھے انداز میں پیش کیا۔ اس زمانے میں افیون کھانے کا رواج تھا۔لہٰذا دولہا صاحب نے بھی اس کا مزہ خوب چکھا ہے۔چنانچہ جب شیخ پور کی

مجلس میں مرثیہ پڑھنے گئے تو میر انیس نے ان کی شراب نوشی کی وجہ سے مجلس میں مرثیہ پڑھنے سے روکا تھا۔لیکن بعد میں پھر اجازت دے دی۔انھوں نے اپنے والد کا لکھا ہوا مرثیہ پڑھا اور جب میدانِ کربلا اور گھوڑے رکنے کا نقشہ کھینچا تو مجلس بے تاب ہو کر کھڑی ہوگئی۔

اسی طرح دولہا صاحب جب بنارس میں مقیم تھے تو میر انیس کے بارے میں خبر ملی کہ جون پور آئے ہوئے ہیں اور وہاں مرثیہ خوانی ہوگی۔دولہا صاحب بھی جون پور پہنچے،ملاقات کا شرف حاصل ہوا،پھر دولہا صاحب نے جناب عباس علیہ السلام کے حال کا مرثیہ پڑھا تو یہاں بھی واہ واہ کی صدا گونجنے لگی۔

اس کے بعد میر نفیس کے ہمراہ وہ لکھنؤ واپس ہوگئے اور پھر رام پور میں ایک مرثیہ پڑھا۔رام پور میں نواب رائے صاحب کی دولہا صاحب سے اس قدر وابستگی ہوگئی تھی کہ انھیں پانچ سو روپیہ ماہواری مل جاتا تھا۔

دولہا صاحب اپنے والد کے انتقال کے بعد ذرا سنبھل گئے اور میر مہدی حسین صاحب کی صاحب زادی سے عقدِ ثانی کیا اور نظم کی طرف پوری توجہ کی۔پہلا مرثیہ حضرت عباس کے حال کا نظم فرمایا۔اس مرثیہ میں بہت سے ایسے بند بھی ہیں جس میں انھوں نے اپنے بزرگوں کی مدح بیان کی ہے۔نمونے کے طور پر وہ بند بھی کتاب میں شامل ہے۔دولہا صاحب کو زبان و بیان میں بھی غیر معمولی مہارت حاصل تھی۔ان کے لطفِ زبان کا عالم یہ ہے:

''روح میں لپٹی ہوئی دامن شمشیر میں تھی''۔

میر علی محمد عارف جو نفیس کے نواسے اور دولہا صاحب کے بھانجے تھے ان کے انتقال کے بعد دولہا صاحب کا مرثیہ لکھا تھا اس کو بھی پیش کیا گیا ہے۔اس طرح دولہا صاحب نے والد کے انتقال کے بعد سے اپنی وفات یعنی ۲۹ برس کے زمانے تک جو بیس مرثیے کہے جو غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔رقم کیا ہے۔

دولہا صاحب کے مرثیہ پڑھنے اور خاص خاص مجلسوں کا ذکر حسبِ ذیل ہے:

(۱) مہاراجہ صاحب کے یہاں — محمود آباد میں
(۲) تہور جنگ کا یہاں — حیدر آباد میں
(۳) اپنے شاگرد اصغر حسین کے یہاں — اصغر آباد میں
(۴) — جون پور میں
(۵) — الہ آباد میں
(۶) امام باڑہ آصف الدولہ — لکھنؤ میں

دولہا صاحب کے انتقال کے بعد ان پر ایک سلام لکھا گیا جو کتاب میں شامل ہے۔اس کتاب میں نیر مسعود نے دولہا صاحب کا سرِ ورق بھی شامل کیا ہے۔ جو اس طرح ہیں:

(۱) عروج اردو

(۲) دیباچہ سبب تالیف

(۳) میر تقی میر کی قبر

(۴) ذکر میر خلیق و میر انیس

(۵) فن مرثیہ گوئی کے رموز

(۶) مرثیہ گوئی کی مشکلات

اس کتاب آخری حصے میں نیر مسعود نے جناب اقبال بہادر ترکمان جو دولہا صاحب عروج کے شاگرد تھے نیر مسعود کے ساتھ ایک گفتگو میں جو ۱۷ مارچ ۱۹۷۹ء کو ریکارڈ کی گئی تھی وہ بھی شامل ہے۔اس کے بعد ماخذوں اور اشاریوں کی فہرست ہے اس طرح یہ کتاب اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے۔

دیوان میر تقی میر (فارسی)

ڈاکٹر نیر مسعود نے میر کا فارسی کلام جو غیر مطبوعہ تھا۔ رسالہ ''نقوش'' حصہ ۳، شمارہ ۱۳۱، اگست ۱۹۸۳ء میں شائع کرایا۔ میر کے حوالے سے نیر مسعود کا یہ کارنامہ تقریباً ۱۹۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ جس میں میر کے بارے میں موصوف نے سوا پانچ صفحے کا ابتدائیہ تحریر کیا ہے۔ اس ابتدائیہ سے جو باتیں اخذ کی جا سکتی ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) مصحفی میر کے حالات کے ذیل میں لکھتے ہیں:

''می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم، درآں ایام قریب دو ہزار بیت صورتِ تدوین یافتہ''

یعنی میر دو سال تک اردو کے بجائے فارسی میں طبع آزمائی کرتے رہے، اور میر اپنے فارسی شعروں کی تعداد دو ہزار کے قریب بتاتے ہیں۔ لیکن ان کے فارسی دیوان میں شعروں کی تعداد پونے تین ہزار سے متجاوز ہے۔ اس سوال کا تشفی بخش جواب ملنا مشکل ہے کہ میر کی فارسی گوئی کے وہ دو سال کون سے تھے۔

(۲) خان آرزو کے تذکرے ''مجمع النفائس'' کی تالیف تک میر کا فارسی دیوان تیار ہو چکا تھا۔

(۳) دیوان فارسی میر کے مخطوطات کتب خانہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ادارۂ ادبیات اردو حیدر آباد، رضا لائبریری رامپور، خانۂ غمگین، گوالیار، ذخیرۂ سید مسعود حسن رضوی ادیب وغیرہ کی مدد سے دیوان مرتب کیا گیا ہے۔

(۴) اس کتاب میں فارسی کے ایرانی املا کے بجائے برصغیر کے املا اور تلفظ کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ لیکن املا کے قواعد میں کسی اصول یا ضابطے کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔ اور کہیں کہیں بعض بے اصولیاں بھی روا رکھی گئی ہیں۔

(۵) میر کے تمام فارسی اشعار (غزلیات، رباعیات، مثنویات، مسدسات) کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔

ان تمام باتوں کا لحاظ رکھتے ہوئے اب یہ دیکھنا ہے کہ کن کن ردیف میں کتنی غزلیں شامل ہیں۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ غزلیں جن کی ردیف ''الف'' ہے ان غزلوں کی تعداد ۵۱ ہے۔ اور ''ب'' ردیف والی غزلیں چھ ہیں۔ ''ت'' ردیف والی غزلوں کی تعداد چھیاسی ہے۔

ردیف ''ث'' کے دو شعر، ''ج'' کا ایک، اور ''چ'' کے دو، اور ''ح'' کا ایک، اور ''خ'' کے چار اشعار شامل ہیں۔ اور ردیف ''د'' کی غزلیں ۱۳۲ ہیں۔ ''ز'' ردیف کی سولہ غزلیں ہیں۔ ''س'' کی چار اور ''ش'' کی سولہ غزلیں ہیں۔ جب کہ ''ص'' کے تین شعر ''ض'' ''ط'' اور ''ظ'' کے دو دو شعر موجود ہیں۔ ''ع'' کے چار شعر ''غ'' اور ''ف'' کے تین شعر شامل ہیں۔ اور ''ق'' ''ف'' ردیف کی غزلیں دو ہیں۔

''ک'' کی ۴۴ غزلیں ''ل'' کی آٹھ غزلیں اور ایک شعر ہے۔

''م'' کی ۶۵ غزلیں ہیں۔ جن میں ۳۹۵ تا ۳۹۹ والے اندراج نمبر کی غزلوں میں دو دو شعر موجود ہیں۔ اور ۴۰۰ نمبر والے سے لے کر ۴۱۳ والے نمبر تک کی غزلوں میں ایک ایک شعر شامل ہے۔ جب کہ ۴۱۰ نمبر والے اندراج میں پانچ اشعار ہیں۔

ردیف ''ن'' کی کل غزلوں کی تعداد ۲۸ ہیں۔ جن میں ۴۳۶ اور ۴۳۸ والے نمبر کی غزل میں تین تین شعر اور ۴۳۷ نمبر کے دو شعر اور ۴۴۱۔ ۴۴۰ والے نمبر میں ایک ایک شعر شامل ہے۔ ''و'' والی ردیف کی غزلیں ۱۵ ہیں۔ اور ''ہ'' کی کل غزلیں ۱۹ ہیں۔ جن میں ۴۶۹ تا ۴۷۲ والے نمبر کی غزلوں میں دو دو شعر اور ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵ والے میں ایک ایک شعر درج ہے۔

''ی'' والی ردیف کی غزلوں کی تعداد ۴۵ ہے۔ ان میں ۵۰۸ نمبر کی غزل میں تین شعر جب کہ ۵۰۹ سے ۵۱۳ تک کے نمبر میں دو دو شعر شامل ہیں۔ اور ۵۱۴ سے لے کر ۵۱۸ تک کی غزلوں میں ایک ایک شعر ہے۔ ۵۱۹ والے نمبر کی غزل میں تین شعر اور ۵۲۰ میں ایک شعر موجود ہے۔ اس طرح فارسی غزلیات کا حصہ مکمل ہوتا ہے۔

فارسی غزلیات کے اشعار مکمل ہونے کے بعد رباعیات کا حصہ صفحہ ۲۰۵ سے شروع ہوتا ہے۔ اس میں کل ۱۰۴ رباعیات شامل ہیں۔ ۱۰۲ سے ۱۰۴ نمبر تک رباعیِ مستزاد بھی ہیں۔ جب کہ مثنوی کا حصہ ۱۱۶ شعروں پر مشتمل ہے۔ اور آخر میں مسدس کی ہیئت میں حضرت علیؓ کی منقبت تحریر کی گئی ہے۔ جس میں ۱۲ بند شامل ہیں۔

نیر مسعود نے غزل، رباعی، مثنوی اور مسدس کے اشعار پیش کرنے کے بعد اشاریۂ اشعار ۱۴ صفحات میں تحریر کیے ہیں۔

پھرانھوں نے لفظوں کی ایسی فرہنگ تیار کی ہے جس کا تعلق کلامِ میر سے ہے۔ یہ تمام فرہنگ حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دی گئی ہے جو ۲۰ صفحے پر مشتمل ہے۔ اس طرح یہ کتاب تکمیل کو پہونچتی ہے۔

خطوط مشاہیر: بہ نام سید مسعود حسن رضوی ادیبؔ

نیر مسعود کی منتخب اور مرتب کردہ کتاب ''خطوط مشاہیر'' اہمیت کی حامل ہے۔ یہ کتاب ۴۹۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ جو اتر پردیش اردو اکادمی کی جانب سے ۱۹۸۵ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔

نیر مسعود کے والد سید مسعود حسن رضوی ادیب کا تعلق علم و ادب اور تحقیق و تنقید سے تھا۔ نیز ان کے حلقۂ احباب میں نامور علماء ادباء اور شعراء شامل تھے۔ جن سے خط و کتابت کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ یہ کتاب انہی خطوط کا مجموعہ ہے۔

اس سلسلے میں نیر مسعود نے لکھا ہے:

> ''سید مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم کے پاس کثرت سے خط آتے تھے جن کے لکھنے والوں میں بڑی تعداد نمایاں علمی و ادبی شخصیتوں کی تھی۔ مرحوم ان خطوں کو تلف تو نہیں کرتے تھے لیکن ان کو التزام کے ساتھ محفوظ رکھنے میں بھی انھیں کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی۔ (ان کے کاغذات میں صرف یجخود موہانی اور یگانہ چنگیزی کے خط احتیاط سے رکھے ہوئے ملے)، اس طرح ان کے تمام آنے والے خط اپنے آپ سے پڑھتے اور ضایع کرتے رہتے تھے۔ اور ضائع ہونے والے خطوں کی تعداد بچ رہنے والے خطوں سے بہت زیادہ رہتی تھی۔ پیش نظر مجموعہ انھیں بچ رہنے والے خطوں کا انتخاب ہے'' (صفحہ ۱۲)

اس مجموعہ میں مکتوب نگاروں کی ایک لمبی فہرست ہے جن کی تعداد ۱۱۰ تک پہونچتی ہے۔ ان میں شفارسی، استدعائی، ادبی، تاریخی کے علاوہ کچھ نجی خطوط بھی شامل ہیں۔ مکتوب نگاروں کے خطوط کی ترتیب تاریخی اعتبار سے ہے۔ خطوں کی نقل میں موجودہ املا اختیار کیا گیا ہے۔ یعنی پرانے املا کو موجودہ املا میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ تا کہ قاری کے لیے قابل فہم ہو۔ نیر مسعود لکھتے ہیں:

''خطوں کی نقل میں بالعموم موجودہ املا اختیار کیا ہے، مثلاً اگر مکتوب نگاروں نے ''آئینگے'' ''ہملوگ'' ''اوسدن'' لکھا ہے تو اسے ''آئیں گے'' ''ہم لوگ'' ''اس دن'' کر دیا گیا ہے۔ اسی طرح ''رائے لیجئے'' ''ھوئے'' ''پہونچا'' ''ہین'' وغیرہ کو ''رائے لیجیے'' ''ہوئے'' ''پہنچا'' ''ہیں'' کر دیا گیا ہے۔ لیکن مکتوب نگاروں کے مخصوص اور انفرادی املا کو برقرار رکھا گیا ہے اور حاشیے میں اس کی نشان دہی کر دی گئی ہے'' (صفحہ ۱۳)

خطوط کو ترتیب دیتے وقت یہ لحاظ رکھا گیا ہے کہ جن پر کوئی تاریخ درج نہیں ہے اس پر نیر مسعود نے داخلی شواہد کی مدد سے تاریخ بھی ڈالی ہے۔ اس طرح داخلی شواہد سے متعین کردہ تاریخ کے آگے قوسین میں لفظ ''مہر'' لکھ دیا گیا ہے۔

اس مجموعہ میں اس کا بھی بھرپور خیال رکھا گیا ہے کہ ایسے خطوط جن سے کسی کی شخصیت مجروح ہوتی ہو اس میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔ اکثر و بیشتر ایسے خطوط مکتوب الیہ کے نام ہیں جن میں کسی فارسی یا عربی، یا اردو یا ہندی الفاظ کے معنی و مفہوم کے بارے میں استفسار کیا گیا ہے۔ ان میں کچھ خطوط تنقیدی مضامین پر بھی مشتمل ہیں۔ ان خطوط کی تعداد زیادہ تر ایسی ہے جن میں لفظیات، صوتی آہنگ، عروض و بدیع کے مسائل زیر بحث ہیں۔

مذکورہ کتاب میں سب سے پہلا خط سید انور حسین آرزو لکھنوی کا ہے۔ جس پر ۱۶/ستمبر ۱۹۲۹ء کی مہر کنندہ ہے۔ لیکن اگر تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو ہمیں سب سے پہلا خط نور الحسن نیر کاکوروی کا ملتا ہے جو ۲/مارچ ۱۹۱۹ء کو ادیبؔ کے نام اردو لغت کی تکمیل کے سلسلے میں لکھا تھا۔ اور آخری خط ۲۹/ستمبر ۱۹۶۹ء کو عبدالماجد دریا آبادی نے سید علی عباس حسینی کی وفات کی خبر سن کر ادیب کو لکھا تھا۔ ادیب کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۱۸ء سے ہوا تھا اور ۱۹۲۳ء میں وہ لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں لکچرر ہوئے تھے۔

انتخاب بستان حکمت (فقیر محمد خاں گویا)

نیر مسعود کی مرتب کردہ کتاب ''انتخاب بستان حکمت'' (فقیر محمد خاں گویا) قابل توجہ ہے۔ اس کتاب کو اردو اکادمی نے میسرس نشاط آفسٹ پریس (ٹانڈہ) فیض آباد سے چھپوا کر اتر پردیش اردو اکادمی کی جانب سے پہلی بار ۱۹۸۸ء میں شائع کیا۔

فارسی نثر کی تاریخ میں ملا حسین واعظ کاشفی کا نام محتاج تعارف نہیں، واعظ کاشفی کی تین مشہور کتابیں ہیں۔ ان میں سے پہلی کتاب ''روضۃ الشہداء'' ہے جس کا اردو ترجمہ فضل علی خاں فضلی نے ''کربل کتھا'' کے نام سے کیا۔ دوسری کتاب ''اخلاق محسنی'' کا اردو ترجمہ ''گنج خوبی'' کے نام سے میر امّن جیسے نثار نے کیا۔ اور تیسری کتاب ''انوار سہیلی'' ہے۔ جس کا اردو ترجمہ ''بستان حکمت'' کے نام سے شاگرد ناسخ اور نمائندہ شاعر فقیر محمد خاں گویا نے کیا۔ یہ کتاب لکھنوی اردو نثر کے ارتقاء میں معاون ثابت ہوئی۔
محمود الٰہی نے اس کتاب کے پیش لفظ میں لکھا ہے:

> ''بستان حکمت صرف انوار سہیلی کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس میں ترجمہ نگار نے اپنے تخلیقی جوہر کو بھی شامل کر دیا ہے اس طرح بستان حکمت کو نثری تصنیف کا درجہ حاصل ہے'' (صفحہ ۴)

بستان حکمت میں قصے کہانیوں کے علاوہ پند و وعظ سے بھی کام لیا گیا ہے لیکن جو حکایتیں اس میں بیان کی گئی ہیں وہ بہت ہی دلچسپ اور دل کش ہیں چنانچہ اس کتاب کی مقبولیت کا اصل سبب یہی حکایتیں ہیں۔
''بستان حکمت'' کی زبان آج کی زبان کے مقابلے غیر مانوس معلوم ہوتی ہے۔ اس کے باوجود اس کی نثر میں ایک طرح کی تازگی اور جاذبیت پائی جاتی ہے۔ جس کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔
نیر مسعود کی منتخب کردہ کتاب ''بستان حکمت'' ۱۰۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کتاب میں نیر مسعود نے مقدمے کے بعد فقیر محمد خاں گویا کی خود نوشت پیش کی ہے جو دیباچۂ بستان حکمت سے ماخوذ ہے۔ اس کے بعد نواب

امیر خاں اور نابینا حافظ کے عنوان سے بستان حکمت سے ہی نقل کردہ ایک کہانی درج ہے۔ بستان حکمت کی حکایات جن عنوانات سے پیش کی گئی ہیں وہ حسبِ ذیل ہیں:

(۱) دو بلیاں	(۲) سالم اور غانم	(۳) تائب بادشاہ
(۴) کوا سانپ اور گیدڑ	(۵) ماہی گیر اور کچھوا	(۶) گھریلو مرغ اور شکاری باز
(۷) بندر اور پرند	(۸) دو شریک	(۹) مینڈک، سانپ اور نیولا
(۱۰) بے وفا رکاب دار	(۱۱) اندھے کا کوڑا	(۱۲) پیر روشن ضمیر
(۱۳) تین حاسد	(۱۴) نیم حکیم	(۱۵) زمین دار کی بیوی اور توتے
(۱۶) شتر سوار اور سانپ	(۱۷) لالچی بلی	(۱۸) زاہد، چور اور دیو
(۱۹) زاہد اور چوہیا	(۲۰) بوڑھا سانپ اور مینڈک	
(۲۱) چور اور پہرہ دار بندر	(۲۲) خارش زدہ شیر لومڑی اور گدھا	(۲۳)۔۔۔۔۔
(۲۴) زاہد اور ٹھگ	(۲۵) دانا دل اور قزاق	(۲۶) اندلس کا دبستان

نیر مسعود نے اس کتاب میں اکیس کہانیاں پیش کی ہیں ویسے اس کتاب کا اختتام صفحہ ۸۰ پر ہو جاتا ہے مگر اس میں طباعت کی کچھ غلطیاں ہیں جو نا قابل برداشت ہیں۔ ان لغرشوں کی نشاندہی یوں کی جاسکتی ہے:

(۱) پہلی بات یہ ہے کہ جو کتاب ہمارے سامنے ہے اس میں ۸۰ سے ۸۸ تک کے صفحات موجود نہیں ہیں۔ صفحہ ۸۰ کے بعد اگلا صفحہ ۸۹ شروع ہوتا ہے، پھر صفحہ ۹۶ کے بعد صفحہ ۸۹ شروع ہو جاتا ہے اور ۱۰۴ صفحات کے نمبر تک درست ہیں۔ اس کتاب میں صفحہ ۹۰ سے صفحہ ۹۶ تک کے نمبرات کی جو تکرار ہے وہ غالباً طباعت کی غلطی ہو سکتی ہے۔ ورنہ نیر مسعود جیسے محقق سے ایسا صریح سہو نہیں ہو سکتا۔

(۲) دوسری بات یہ کہ نیر مسعود نے جو ۲۶ کہانیاں منتخب کی ہیں ان میں ۲۳ نمبر کی کہانی موجود نہیں ہے۔

(۳) تیسری چیز ۲۴، ۲۵ اور ۲۶ نمبرات کی کہانیوں کی تکرار ہے۔

نیر مسعود نے جس طرح مقدمے میں لکھا ہے اس کی وجہ سے اس کتاب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا مگر مندرجۂ بالا اغلاط کی وجہ سے اس کی اہمیت قدرِ کم ہو جاتی ہے۔

بزم انیس

میر ببر علی انیس کے مرثیوں کا انتخاب ''بزم انیس'' کے نام سے ۱۹۹۰ء میں رہبر پرنٹرس لاہور سے شائع ہوا۔ ویسے تو انیس کے تمام مرثیے وقتاً فوقتاً چھپتے رہے، مگر سب سے پہلے ''مراثی انیس'' کے نام سے جلد اوّل ۱۹۲۱ء میں عثمان علی خاں کے زیر سرپرستی نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوئی۔ پھر تین سال بعد ۱۹۲۴ء میں جلد دوم، اور ۱۹۳۰ء میں جلد سوم شائع ہوئی۔

نیر مسعود اس کتاب کے مقدمے میں مزید اشاعتوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''۱۹۳۱ء میں سید مسعود حسن رضوی ادیب نے انیس کے سات مرثیوں کا مجموعہ مرتب کر کے ''روح انیس'' کے نام سے انڈین پریس الہ آباد کے ذریعہ شائع کرایا۔ اس کے بعد مرزا محمد جواد نے ''شاہکار انیس'' کے نام سے ۱۹۴۳ء میں نظامی پریس لکھنؤ سے انیس کا صرف ایک مرثیہ ''جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے'' ایک ضخیم کتاب کی صورت میں شائع کیا۔'' (صفحہ ب)

اس طرح طباعت کا یہ سلسلہ کچھ تھم سا گیا تھا لہٰذا ایک لمبے وقفے کے بعد نیر مسعود نے اس جانب توجہ کی، انیس کے مرثیوں کا یہ تازہ مجموعہ اسی طویل انتظار کا ثمرہ کہا جاسکتا ہے۔ اس مقدمے میں انیس کے مختصر حالات زندگی کا بھی احاطہ کیا گیا ہے۔ جس کا ذکر ہم انیس کی ''سوانح'' کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ انیس مجموعے میں انیس کے بارہ مرثیے شامل ہیں جو ۵۳۳ صفحات پر مشتمل ہیں۔

(۱) مجموعہ کا پہلا مرثیہ ''کنعان محمد کے حسینوں کا سفر ہے'' سے شروع کیا گیا ہے جو ۴۶ صفحات پر مشتمل ہے جس میں کل ۱۷۸ بند شامل ہیں۔

دوسرا مرثیہ ''بخدا فارس میدانِ تہور تھا حُر'' کے عنوان سے ہے جس میں ۱۴۲ بند ہیں۔

تیسرا مرثیہ ''جاتی ہے کس شکوہ سے رن میں خدا کی فوج'' ہے، اس میں ۱۷۴ بند موجود ہیں۔
چوتھا مرثیہ ''جب زلف کو کھولے ہوئے لیلائے شب آئی'' ہے جو ۱۸۰ بند پر مشتمل ہے۔
پانچواں مرثیہ ''پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح'' ہے اس میں ۱۵۷ بند ہیں۔
چھٹا مرثیہ ''جب کربلا میں داخلۂ شاہِ دیں ہوا'' سے شروع ہوتا ہے۔ جس میں ۲۴۵ بند شامل ہیں۔
ساتواں مرثیہ ''حضرت سے جب برادرِ خوش خو جدا ہوا'' ہے۔ اس میں ۱۱۶ بند ہیں۔
آٹھواں مرثیہ ''جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے'' سے شروع ہوتا ہے۔ جو ۱۹۶ بند پر مشتمل ہے۔
نواں مرثیہ ''جب خاتمہ بخیر ہوا فوجِ شاہ کا'' ہے، اس میں ۱۶۸ بند ہیں۔
دسواں مرثیہ ''نمک خوان تکلم ہے فصاحت میری'' سے شروع ہوتا ہے جس میں ۱۰۳ بند ہیں۔
گیارہواں مرثیہ ''جب نوجواں پسر، شہِ دیں سے جدا ہوا'' ہے۔ اس میں ۱۸۴ بند ہیں۔
بارہواں مرثیہ ''جب قیدیوں کو خانۂ زنداں میں شب ہوئی'' ہے۔ جس میں ۱۶۰ بند شامل ہیں۔

اس طرح یہ کتاب تکمیل تک پہنچتی ہے۔ نیر مسعود نے مقدمے میں لکھا کہ:

''اس مجموعے میں انیس کے چودہ شاہکار مرثیے شامل ہیں، مرثیوں کے متن کی تصحیح میں امکانی حد تک کوشش کی گئی اور اس میں ان مخطوطوں اور دستاویزوں سے بھی کام لیا گیا ہے جو انیس کے فرزند میر خورشید علی نفیس کے نواسے میر علی محمد عارف کے خاندان میں موجود ہیں، اور جن میں سے بعض خود انیس کے ہاتھ کے مسوّدے معلوم ہوتے ہیں۔'' (صفحہ۔ ب۔ ج)

لیکن جب ہماری تحقیقی نظر پڑتی ہے تو اس میں صرف بارہ مرثیے ہی ملتے ہیں۔ مقدمہ لکھتے وقت موصوف نے چودہ کا ذکر کر دیا، مگر مرثیوں کا انتخاب بارہ ہی کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ انتخاب کرتے وقت یہ بات ان کے ذہن سے نکل گئی ہوگی یا پھر ان سے کوئی تسامح ضرور ہوا ہے، جس کی وجہ سے بارہ مرثیے ہی انتخاب میں شامل ہو سکے ہیں۔

مرثیہ خوانی کافن

مرثیہ کےفن پر نیر مسعود کی ایک اہم کتاب ''مرثیہ خوانی کا فن'' ہے جس میں تحت اللفظ مرثیہ خوانی کے حوالے سے اس کے اصول وقواعد، اس فن کے عروج وزوال اور اس کی ماہیت سے بحث کی گئی ہے اس کتاب کا پہلا ایڈیشن ۱۹۹۰ء میں اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ کے تعاون سے شائع ہوا۔ جس کا مقدمہ پروفیسر محمود الٰہی نے لکھا ہے۔ یہ کتاب ۱۶۴ صفحات پر مشتمل ہے۔

نیر مسعود کی اس کتاب کی اہمیت وافادیت اس لیے بھی ہے کہ اب تک صنف مرثیہ پر بحیثیت مرثیہ خوانی کوئی ایسی مکمل اور مفصل تحریر منظر عام پر نہیں آئی تھی لہٰذا اسی کمی کو پورا کرنے کے لیے انھوں نے یہ کتاب لکھ کر اردو مرثیہ کے میدان میں ایک اہم کارنامہ انجام دیا۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> ''تحت اللفظ مرثیہ خوانی کا یہ سحر نما فن اب قریب قریب، معدوم ہو چکا ہے۔
> ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس کے ارتقاء عروج وزوال اور ماہیت وغیرہ کا جائزہ لیا
> جائے۔ یہ اوراق اسی ضرورت کو پورا کرنے کی ایک کوشش ہیں'' (صفحہ ۱۴)

اس کتاب کی ابتداء میں موصوف نے دس متفرق بیانات درج کیے ہیں، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ خوانی ایک باضابطہ فن تھا۔ جس کے لیے خاص مشق کی ضرورت ہوتی تھی، لہٰذا انھوں نے مرثیہ خوانی کے تعلق سے جو عنوانات قائم کیے ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) مرثیہ خوانی کے ابتدائی خدوخال
(۲) فن مرثیہ خوانی میں نئی ایجاد: میر ضمیر
(۳) میر خلیق کی مرثیہ خوانی
(۴) مرزا دبیر کی مرثیہ خوانی
(۵) میر انیس کی مرثیہ خوانی
(۶) مرثیہ خوانی کے عناصر
(۷) سامعین پر اثر
(۸) خود مرثیہ خوان پر اثر

(۹) تعلیم اور مشق (۱۰) آداب فن

(۱۱) زوال

مرثیہ خوانی کے ابتدائی خد و خال کے سلسلے میں جو مختلف اقوال درج کیے گیے ہیں اسے پڑھنے کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ خواندگی کی روایت داستان گوئی سے ہی اردو مرثیہ میں داخل ہوئی ہے۔ حالانکہ اصل مضمون کی تصویر کشی کرنے یا اس کا اثر بڑھانے کی روایت تو اردو غزل اور مثنوی میں پہلے سے موجود تھی۔ مگر یہ فن مرثیہ کے ماہروں میں نہیں تھا۔ البتہ میر سوؔز اور میر ضمیؔر کو شعر خوانی میں پہلے سے ہی مہارت حاصل تھی اور یہی مہارت فن مرثیہ خوانی میں فروغ کا سبب بنی، میر ضمیر کا کہنا ہے کہ:

قصص عشق جب سناتا تھا

گہہ ہنساتا تھا گہہ رولاتا تھا

میر ضمیر جب اپنے انداز سے شعر پڑھتے تھے تو اس کا اثر سامعین پر بہت ہوتا تھا اور اسی کے سبب وہ مرثیہ خوانی کی طرف متوجہ بھی ہوئے۔ میر ضمیر کا طرز خواندگی ڈرمائی تھا۔ جس میں وہ مفہوم کی عکاسی کے لیے اشاروں اور ہاتھوں کی جنبش سے بھی کام لیتے تھے۔ نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ”میر ضمیر کا یہ نیا طرز مرثیہ خوانی ایک نئے طرز مرثیہ گوئی کا بھی طالب تھا۔ جس میں محا کائی مناظر، مکالمے اور بیانیہ عناصر کی فراوانی ہوتی تھی۔ حسن اتفاق سے میر ضمیر خود بھی شاعر تھے اور مثنوی کی سی بیانیہ صنف سخن پر قادر تھے۔ پہلی کامیاب مرثیہ خوانی کے بعد سے جب انھوں نے خود مرثیہ کہنا شروع کیے تو ان میں ان عناصر کو بطور خاص شامل کیا۔ اور انھیں عناصر سے مرثیہ کا نیا اور مسلم سانچہ تیار ہوا، اور اس ضمن میں میر ضمیر کی اہمیت دوگونہ ہے“۔ (صفحہ ۲۴)

مرثیہ خوانی کے توسط سے میر ضمیر اور میر خلیق دونوں کا (مرثیہ خوانی یا طرز خواندگی کے حوالہ سے) تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ جیسا کہ بیان کیا گیا کہ ضمیر کا انداز ڈرامائی تھا اور مفہوم کی عکاسی کے لیے اشاروں اور ہاتھوں کی جنبش سے بھی کام لیتے تھے۔ جب کہ میر خلیق ایسا نہیں کرتے تھے۔ بلکہ وہ آواز اور لہجے کی تبدیلی اور آنکھوں کی گردش یعنی چہرے کے تاثرات سے کلام کا اثر بڑھاتے تھے۔ ضمیر کے یہاں رزمیہ اور بیانیہ عناصر خلیق سے زیادہ ہوتے تھے، اور خلیق کے یہاں رثائی عناصر۔ مثلاً یہاں مرثیہ کے ایک ایک بند پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

پہنچے یہ دونوں جو نزدیک سپاہِ کفار — دونوں شیروں نے صدادی کہ ہم آئے ہشیار
چار سو سے لگی جب ان پہ برسنے تلوار — تب تو دونوں نے ملا گھوڑے سے گھوڑے اک بار
ایسی تلوار کی اس فوج کے سرداروں سے
خون اڑنے لگا ان دونوں کی تلواروں سے
(ضمیر)

دونوں لاشے لیے خیمے میں جب آئے شبیر — دیکھ لاشوں کی طرف شاہ کی پیاری ہم شیر
اٹھی اور کہنے لگی آؤ مرے ماہِ منیر — بھوکے پیاسے گیے تھے، کھائے بہت خنجر و تیر
شکر صد شکر نہ محبت مری برباد ہوئی
اے میرے پیارو یہ ماں تم سے بہت شاد ہوئی
(خلیق)

میر ضمیر کے شاگرد مرزا دبیر تھے۔ لیکن ضمیر کی زندگی میں ہی ان کی مقبولیت استاد سے زیادہ ہوگئی تھی۔ ان کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ وہ مرثیہ خوانی میں آواز کے مدوجزر سے تو کام لیتے تھے۔ لیکن ان کے یہاں لہجے کی تبدیلی یا اتار چڑھاؤ کم ہوتا تھا۔ مگر موقع کے لحاظ سے دبیر اپنے لہجے میں تبدیلی لاکر بڑا اثر پیدا کرتے تھے۔ وہ مرثیہ خوانی کے خارجی وسائل سے زیادہ کام نہیں لیتے بلکہ خود ان کے متاثر ہونے سے سننے والے بھی متاثر ہو جایا کرتے تھے۔

جس طرح ضمیر کی زندگی ہی میں دبیر کی شہرت عام ہوگئی تھی اسی طرح مرثیے کے میدان میں دبیر نے انیس سے پہلے شہرت حاصل کرلی تھی اور مرثیہ گوئی میں دبیر کے مدمقابل کوئی تھا تو وہ انیس تھے۔لیکن جہاں تک مرثیہ کی خواندگی کا تعلق ہے میر انیس کا مدمقابل کسی کو نہیں سمجھا جاتا ہے۔ بہرصورت انیس کی خواندگی کے سلسلے میں حمید لکھنوی کی ،محمد حسین آزاد، شاد عظیم آبادی، ضمیر بلگرامی، مہدی حسن احسن وغیرہ (جو عینی شاہد ہیں) کے بیانات سے جو اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں وہ یہ کہ انیس اپنے کلام، اپنی آواز اور لہجے کے علاوہ اپنے چہرے کے تاثرات اور اشارات سے مخاطبین کے ذہن کو جب کسی صورتحال کی طرف منتقل کرتے تھے تو ان کا چہرہ پھڑک اٹھتا تھا۔انیس کے اس فن کے تعلق سے سید مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:

> ''میر انیس منبر پر بیٹھ کر تحت اللفظ پڑھنے کے موجد تو نہ تھے لیکن ان سے پہلے تحت اللفظ خوانی کو فن کی حیثیت حاصل نہ تھی میر صاحب نے نہ صرف اس کو ایک مستقل فن بنادیا بلکہ مرثیہ گوئی کی طرح مرثیہ خوانی کو بھی اس درجۂ کمال پر پہنچادیا جس سے آگے بڑھنا ممکن نہ ہوا''۔(صفحہ۴۲)

یہ فن جسے انیس نے معراج کمال پر پہنچایا۔دراصل وہ تمثیل کا فن ہے۔اب تمثیل بھی دوطرح کی ہوتی ہیں۔ ایک ظاہری تمثیل اور دوسری معنوی تمثیل۔ظاہری تمثیل کی مثال میں وہ بند''دانتوں سے شجاعان عرب ڈاڑھیاں دابے'' پیش کیا جاسکتا ہے جو پڑھتے وقت ہاتھوں اور ہونٹوں کو انیس نے اس طرح جنبش دی کہ عرب کے سپاہیوں کی تصویر ابھر گئی ،مرثیہ خوانی میں ظاہری تمثیل نسبتاً آسان ہوتی ہے، جس میں اشاروں سے بتانے کی گنجائش بہت ہوتی ہے۔

معنوی تمثیل کی مثال انیس کا وہ بند ہے جس کے پہلے مصرعے کے دو ہی لفظ سن کر شاد عظیم آبادی کو ''وسعت دشت'' نظر آنے لگی تھی۔وہ بند یہاں ملاحظہ کیجیے۔

وہ دشت اور وہ خیمۂ زنگار گوں کی شان گویا زمین پہ نصب تھا اک تازہ آسمان

بے چوبۂ سپہرِ بریں جس کا سائبان بیت العتیق، دیں کا مدینہ، جہاں کی جان

اللہ کے حبیب کے پیارے اسی میں تھے
سب عرش کبریا کے ستارے اسی میں تھے

کہا جاتا ہے کہ انیس نے اس مصرعے کو ظاہراً اس طرح پڑھا کہ سننے والوں کے ذہن اس طرف منتقل ہو گیے ،فن مرثیہ خوانی کے سلسلے میں مختلف بیانات واقتباسات پیش کیے گیے ہیں۔اور مثالوں سے ہرایک مرثیہ خوان کی خواندگی کی تفریق بھی نمایاں کی گئی ہے اور آگے چل کر اسی کی روشنی میں اس فن کے جن عناصر سے گفتگو کی گئی ہے وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) آواز (۲) لہجہ (۳) ادائے الفاظ (۴) چشم وابرو کے اشارے
(۵) بتانا

اس کے علاوہ ان تمام عناصر کو برتنے سے سامعین کے ذہن ودل پر کیسا اثر ہوتا ہے اور اس خواندگی سے سامعین کیسے متاثر ہوتے تھے،مرثیہ پڑھنے کے آداب کیا ہیں وغیرہ سے گفتگو کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مذکورہ عناصر کا جائزہ لینے کے بعد میر انیس اوران کی شاعری سے بحث کی گئی ہے،مرثیہ خوانی میں خاندان میر انیس کے مقام ومرتبے کے سلسلے میں دو ضمیموں کے تحت چند مضامین کے اقتباسات پیش کیے گیے ہیں۔اور تیسرے ضمیمے میں تحت اللفظ خوانی کا قاعدہ بتایا گیا ہے۔اس کے بعد ماخذوں کی فہرست اور اشاریہ درج کیا گیا ہے۔اس طرح یہ کتاب اپنی تمام خوبیوں کے ساتھ مکمل ہوجاتی ہے۔

یگانہ احوال وآثار

نیر مسعود کی کتابوں میں سے ایک اہم کتاب ''یگانہ احوال وآثار'' بھی ہے۔ جو ۱۹۹۱ء میں انجمن ترقی اردو لکھنؤ کی جانب سے شائع کی گئی۔ یہ کتاب ۱۱۲ صفحات پر مشتمل ہے جس کا مقدمہ خلیق انجم نے تحریر کیا ہے۔ موصوف کا یہ مختصر کارنامہ اپنے موضوع کے لحاظ سے کافی موادفراہم کرتا ہے۔ نیر مسعود کی یگانہ سے ہمدردی اور والہانہ محبت جھلکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اس لیے انھوں نے معقول اور مدلل انداز میں یگانہ کی شخصیت کا جائزہ لیا ہے۔ نیر مسعود یگانہ کی شخصیت اور ان کی ادبی کاوشوں کے اہم پہلوؤں پر وقتاً فوقتاً مضامین لکھتے رہے، اور بعد میں انھیں تمام مضامین کو جمع کر کے ترتیب دی ہے۔ یہ کتاب انھیں مضامین کا مجموعہ ہے۔

نیر مسعود نے یگانہ کی ادبی زندگی کے حوالے سے لکھا ہے کہ یگانہ ۱۹۰۵ء میں جب لکھنؤ آئے تو اس وقت لکھنؤ میں صفؔی، عزیزؔ اور ثاقبؔ وغیرہ کا شاعری میں چرچا ہو چکا تھا۔ اس وقت یگانہ کو وہ اہمیت نہیں مل سکی جو صفؔی، عزیزؔ اور ثاقبؔ کو ملی تھی۔ یگانہ چاہتے تھے کہ میری بھی ان کے ساتھ پذیرائی ہو مگر ایسا نہیں ہوا جس کے باعث انھوں نے صفؔی، ثاقبؔ، عزیزؔ اور بعض دوسرے معاصرین شعراء کے خلاف مخاصمت اور مخالفت شروع کر دی۔ مخاصمت کی وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ جب ۱۹۱۴ء میں یگانہ نے ''نشتریاس'' کے نام سے اپنا دیوان شائع کیا تو اس کے مقدمے میں تعلّی سے کام لیتے ہوئے لکھا کہ لکھنؤ کے معاصرین اور آئندہ کی نسلوں پر فرض ہے کہ یگانہ کی زبان اور اجتہادی تصرفات سے کام لیں اور انھیں استادِ فن تسلیم کر کے ان کی پیروی کریں۔ جس کا نتیجہ سبھی کو معلوم ہے کہ ۱۹۲۰ء تک آتے آتے یگانہ اور لکھنؤ کے شعراء کے درمیان ادبی معرکے بلندی تک پہنچ گئے۔

بہر صورت نیر مسعود نے یگانہ کی شخصیت اور ان کی ادبی اہمیت بحوالہ سید مسعود حسن رضوی ادیب واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ادیب کے نزدیک یگانہ کی عظمت لائق تحسین تھی۔ اسی لیے انھوں نے اپنی تصنیفات میں یگانہ کے اکثر اشعار کا حوالہ دیا ہے۔ ادیب نے جب ۱۹۲۰ء میں اپنی پہلی کتاب ''امتحان وفا'' لکھی تو اس کتاب کے آخری باب میں یگانہ کے اشعار بھی پیش کیے۔ یہاں پر مثال کے لیے صرف ایک شعر پیش کیا جاتا ہے۔

نیرنگ حسن وعشق کی وہ آخری بہار
تربت تھی میری اور کوئی اشک بار تھا

اسی طرح ادیب نے جب ''ہماری شاعری'' لکھی تو اس میں بھی اردو غزل اور اعلیٰ اردو شاعری کی مثالوں میں یگانہ کے بہت سے اشعار نقل کیے ہیں۔ جس سے ادیب اور یگانہ کے دوستانہ تعلقات کو مزید استواری حاصل ہوگئی۔

نیر مسعود نے ''یگانہ کے معرکے'' والے حصے میں یگانہ کا لکھنؤ تشریف لانا۔ اس وقت کے تمام اہم شعراء صفیؔ، ثاقبؔ، عزیزؔ، وغیرہ کی بہ نسبت ان کی پذیرائی نہ ہونا، اور اس کے ردعمل میں ان شعراء کو برا بھلا کہنا، اور ان شعراء پر اپنے کو ترجیح دینا، پھر ایک دوسرے کے خلاف پھبتیاں کسنا وغیرہ سے بحث کی گئی ہے۔

عہد حاضر میں سب سے مقبول ومحبوب شاعر غالبؔ ہیں، جس پر نہ جانے کتنے ورق سیاہ ہو گئے۔ اس شاعر کو بھی یگانہ نے اپنی زد میں لے لیا، اس کے علاوہ اصغر گونڈوی، فانی بدایونی، حسرت موہانی، جگر مرادآبادی اور جوش ملیح آبادی وغیرہ کے نام اردو کی شعری فضا میں گونجنے لگے تو ان پر بھی یگانہ نے اعتراضات کیے اور فقرے کسے اور اپنے ردعمل میں جس عام اشتعال کی تمنا تھی وہ پیدا نہ ہوسکی تو پیغمبر اسلام کی طرف رخ کرلیا اور اردو کی بہترین نعتوں میں نام پیدا کیا، اور بالآخر ۱۹۵۶ء میں دنیا سے چل بسے۔

''یگانہ کی چند معروف تحریریں'' کے زیر عنوان یگانہ کی ان تحریروں کو جمع کیا گیا ہے جو مختلف موضوعات سے تعلق رکھتی ہیں۔ وہ تحریریں ماہنامہ ''نظارہ'' میرٹھ سے دسمبر ۱۹۱۵ء تا ستمبر اکتوبر ۱۹۱۶ء کے شمارے میں شائع ہوئی تھیں۔ ان تمام مضامین کے اہم نکات کو تاریخ اشاعت کے اعتبار سے مختصر تعارف کے ساتھ پیش کیا جارہا ہے۔

(۱) ''فلسفہ ہمدردی'' یگانہ کا یہ مضمون دسمبر ۱۹۱۵ء شائع ہوا جس میں انھوں نے ہمدردی کو ایک اہم جذبہ قرار دیا ہے۔

(۲) ''مسئلہ انتقام'' یہ مضمون جنوری ۱۹۱۶ء میں چھپا۔ اس مضمون میں یگانہ نے انتقام لینے کو انسانی فطرت کا تقاضہ اور معاف کردینے کو ایک ثواب قرار دیا ہے جس سے سوسائٹی کو سدھارا جاسکتا ہے۔ وہ خاص طور سے ظالم وجابر حکومت سے انتقام لینا ضروری سمجھتے ہیں اور مجبور ومجرم کو معاف کردینا سوسائٹی کی تہذیب کو قائم رکھنے کے مترادف سمجھتے ہیں۔

(۳) ''بعض شعرائے عظیم آباد'' یہ فروری ۱۹۱۶ء میں شائع ہوا۔ جس میں عظیم آباد کے پینتیس فارسی گوشعراء کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ مگر اس مضمون کی دوسری قسط جس میں عظیم آباد کے اردو شاعروں کا تذکرہ ہونا تھا۔ ''نظارہ'' میں کسی وجہ سے شائع نہ ہوسکا۔

(۴) ''الفاظ مہند بہ عطف و اضافت'' اس عنوان کے تحت یہ مضمون ۱۹۱۶ء میں چھپا۔ اس مضمون کے تحت یگانہ نے آتش، انیس، میؔر وغیرہ کے کلام میں اردو زبان و قواعد سے بحث کی ہے۔ جس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ یگانہ اردو زبان و قواعد میں بھی مہارت رکھتے تھے، لیکن اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔

(۵) ''مسرت و ہمدردی'' کے عنوان سے ۱۹۱۶ء میں شائع ہوا، اس مضمون میں جانبین پر ہمدردی کا ردعمل بتایا گیا ہے۔ یہ مضمون ایک طرح سے فلسفہ ہمدردی کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔

(۶) ''رسم ورواج کا اثر'' یہ مضمون جولائی ۱۹۱۶ء میں شائع ہوا۔ اس کے تحت یہ کہا گیا ہے کہ معاشرے میں رسم ورواج لوگوں کے لیے ایک مجسٹریٹ کا حکم رکھتے ہیں جس پر عمل نہ کرنا جرم سمجھا جاتا ہے۔ لہٰذا ہمیں قدیم رسم ورواج کو بالائے طاق رکھ کر وہی رسم ورواج معاشرے میں داخل کیے جائیں جو قوانین قدرت کے خلاف نہ ہوں۔

(۷) ''کلام آتش بہ رنگ صائب'' یہ مضمون اکتوبر ۱۹۱۶ء میں چھپا۔ یگانہ کا خیال ہے کہ آتش نے بہت سے اشعار صائب کے رنگ میں پیش کیے ہیں۔ اس کے علاوہ عارفانہ اور فلسفیانہ مضامین صائب کے انداز بیان سے اچھا پیش کیا ہے۔

صائب کا خاص رنگ کیا ہے اس مضمون سے پتا نہیں چلتا، تاہم کچھ باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ صائب کے کلام میں ایسے تشبیہات و استعارات استعمال ہوئے ہیں جو بعید الفہم نہیں ہیں۔ جذبات پاکیزہ، خیالات نہایت بلند اور معنی نہایت نازک، انداز بیان میں صفائی اور چستی، وغیرہ۔ یگانہ کا خیال ہے کہ بعض شعراء نے محض خیال بندی اور بے ہودہ معنی آفرینی کے شوق میں اپنے کلام کو ضائع کردیا ہے۔

اس کتاب میں صائب کی شاعری پر گفتگو کرنے کے بعد کلام عزؔیز پر یگانہ کی تنقیدی تحریریں بھی موجود ہیں، چونکہ لکھنؤ کے ادبی معرکے میں عزؔیز کو یگانہ نے خاص طور پر نشانہ بنایا تھا اس لیے عزؔیز کے کلام پر تنقیدی تحریریں لازم تھیں جس سے یگانہ کے تنقیدی رویہ کا پتا چلتا ہے مگر اس مضمون میں تنقید کلام عزیز کی حیثیت ثانوی ہوگئی ہے اور ادبی معرکے کی وجہ سے ان پر اعتراضات زیادہ نمایاں ہوگیے ہیں۔

نیر مسعود نے کتاب میں یگانہ کی تصنیفات کا سرورق بھی شامل کیا ہے جو سن اشاعت کے اعتبار سے مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) ''نشتر یاس'' (۱۹۱۴ء)
(۲) ''چراغ سخن'' (۱۹۱۴ء)
(۳) ''سیرت کا بہ المعروف'' بہ خرفات عزیز (۱۹۲۵ء)
(۴) ''آیات وجدانی'' بیرونی ورق (۱۹۲۷ء)
(۵) آیات وجدانی (۱۹۲۷ء) اندرونی ورق
(۶) ترانہ ستمبر (۱۹۳۳ء)
(۷) آیات وجدانی طبع دوم (۱۹۳۴ء)
(۸) غالب شکن (۱۹۳۴ء)
(۹) غالب شکن (دوم) (۱۹۳۵ء)
(۱۰) آیات وجدانی طبع سوم (۱۹۴۵ء)
(۱۱) گنجینہ (۱۹۴۸ء)

کتاب کے آخری حصہ میں یگانہ کا کچھ منتخب کلام پیش کیا گیا ہے جس میں ایک نعت کے چھ بند (مسدس کی شکل میں) پیش کرنے کے بعد ان کی ۲۹ غزلیں بھی شامل ہیں اور یہ تمام غزلیں روایتی انداز کی ہیں۔

انیسؔ (سوانح)

نیر مسعود کی سوانحی تصنیفات پر گفتگو کرنے سے قبل یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ انھوں نے دبستان لکھنؤ سے وابستہ ادباء وشعراء کے حالات زندگی کو ہی موضوع بنایا ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ انھوں نے ''میر انیس'' کی سوانح لکھ کر اپنے والد کے خواب کو پورا کیا ہے۔ نیر مسعود نے یہ کتاب لکھتے وقت اپنے والد مرحوم کے کتب خانے مخطوطات اور دستاویزوں سے بھر پور استفادہ کر کے اس کے لیے جامع مواد اکٹھا کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس وقت کے اہم رسالوں اور تذکروں سے بھی حتیٰ الامکان مدد لی ہے اور تمام واقعات وحالات کو ترتیب وار قائم کیا ہے۔ ہر واقعہ کو مدلل بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ سوانح نگاری کے لیے قطعیت، جامعیت اور غیر جانب داری کی جس قدر ضرورت ہوتی ہے نیر مسعود نے ان تمام خصوصیات کو ملحوظ رکھنے کی کوشش کی ہے۔

نیر مسعود کی سوانحی تصنیفات میں سے ایک ''سوانح انیس'' ہے جسے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان (دہلی) نے ۲۰۰۲ء میں شائع کیا، یہ تصنیف نیر مسعود کی کئی سال کی محنتوں اور مشقتوں کا ثمرہ ہے۔ اس میں کل ۱۲ ابواب اور ۲۷۴ صفحات ہیں۔ نیر مسعود اس ابتدائیے میں سبب تصنیف کا ذکر کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''۱۹۷۴ء کی انیس صدسالہ تقریبات منانے کے لیے انیس صدی کمیٹی (دہلی) کا قیام عمل میں آیا تو کمیٹی کی طرف سے انیس کی حیات اور شخصیت پر ایک کتاب کی تیاری کا بھی فیصلہ کیا گیا۔ یہ کتاب لکھنے کے لیے سب سے موزوں شخصیت والد مرحوم سید مسعود حسن رضوی ادیب کی تھی۔ اس لیے کمیٹی نے ان سے یہ کتاب تیار کرنے کی درخواست کی، لیکن اس وقت وہ عمر کی اس منزل پر پہونچ گیے کہ یہ کام ہاتھ میں لینا مناسب نہیں سمجھتے تھے۔ ۲۹ر نومبر ۱۹۷۵ء کو ان کی وفات کے ساتھ یہ امید بھی ختم ہوگئی کہ انھیں کسی طرح یہ کتاب لکھنے پر راضی کر لیا جائے گا۔ اب کمیٹی کے صدر کرنل بشیر حسین زیدی مرحوم نے مجھ سے یہ کتاب لکھنے کی فرمائش کی۔ میں نے اسی زمانے

میں کام شروع کر دیا۔ جو کبھی تیز، کبھی سست رفتار سے آگے بڑھتا رہا اور ۲۰۰۰ء کے وسط میں یہ کتاب مکمل ہوئی''

اس کتاب کے پہلے باب میں اس وقت کے لکھنؤ کی سیاسی صورتحال، مغلیہ سلطنت کے زوال اور سلطنت اودھ کے عروج کا مختصر سا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس باب میں درج شدہ چند اہم نکات یہ ہیں۔

(۱) نواب شجاع الدولہ کی وفات ۲۶/جنوری ۱۷۷۵ء کو ہوئی۔ ان کے انتقال تک سلطنت اودھ کا دارالحکومت فیض آباد رہا۔

(۲) شجاع الدولہ کی موت کے بعد ان کے بیٹے نواب آصف الدولہ تخت نشین ہوئے اور جون ۱۷۷۵ء میں انھوں نے دارالحکومت کو فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر لیا۔

(۳) فیض آباد سے جو اہم شعراء لکھنؤ آ کر آباد ہوئے ان کے نام یہ ہیں۔ میر مستحسن خلیق، مصحفی، میر حسن وغیرہ۔

۲۔ دوسرے باب میں میر انیس کے سن ولادت کے سلسلے میں مختلف شواہد اور ذرائع سے معلومات حاصل کرنے کے بعد صحیح ترتیب قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انیس کی ولادت ۱۲۱۸ھ بمطابق ۱۸۰۳ء کا ذکر کیا گیا ہے۔ بعد از اں میر انیس کے خاندان رشتہ، اور ان کی زندگی کے نشیب و فراز کا بیان پھر ابتدائی زندگی میں انیس کا غزل گوئی کے بعد مرثیہ گوئی کی طرف رجوع ہونا۔ ان کے استاد مولوی حیدر علی فیض آبادی اور میر نجف علی فیض آبادی کا ذکر اور میر ضمیر و ناسخ کا تذکرہ کیا گیا ہے۔

۳۔ تیسرے باب میں خلیق کا وطن فیض آباد بتایا گیا ہے اور اسی کے ساتھ لکھنؤ کے تہذیب و تمدن پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ اودھ میں انیس کی مرثیہ خوانی کے واقعات کے ساتھ ساتھ لکھنؤ میں انیس کی مجلسوں کے بارے میں اقوال درج کیے گیے ہیں کہ ان کی پہلی مجلس کب، کیسے اور کہاں ہوئی۔ اس سلسلے میں اشہریؔ، مہدی حسن احسنؔ، نوبت رائے نظر اور شاد عظیم آبادی کے مختلف بیانات درج کئے گئے ہیں م، اور ان بیانات میں اصح قول مہدی حسن احسنؔ اور نوبت رائے کا بتایا گیا ہے جنھوں نے اکرام اللہ خاں کے امام باڑے کا ذکر کیا ہے کہ انیس نے سب سے پہلے یہیں مرثیہ پڑھا تھا۔ اور نوبت رائے کے مطابق یہ ہے کہ لکھنؤ میں پہلی مجلس مصطفیٰ خاں کے یہاں تحسین گنج میں پڑھا تھا۔ علاوہ ازیں اسی باب میں انیس کا مستقل قیام لکھنؤ میں عہد امجد علی شاہ سے شروع ہوتا ہوا بتایا گیا ہے۔ جس کے بارے میں شیدیوں کا احاطہ (سٹہٹی) نخاس، منصور گنج، راجا بازار اور چوبداری محلّہ کو قیام گاہ بتایا گیا ہے۔

۴۔ چوتھے باب میں انیس کی شکل وصورت اور ان کے وضع قطع کے بارے میں مختلف بیانات درج کئے گئے ہیں۔ یہ باب نہایت دلچسپ ہے کیونکہ اس میں انیس کی مکمل سوانح کا نچوڑ سامنے آ گیا ہے جس میں ان کے عادت واطوار اور خصائل حسنہ بھی شامل ہیں۔ یہاں پر ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے جس سے انیس کا پورا حلیہ نظر کے سامنے آ موجود ہوتا ہے۔اشہرؔی بتاتے ہیں:

''میر انیس کا قد لمبا، چھریرا، متناسب الاعضا تھا۔ سر کے بال باریک وملائم، چہرہ خوبصورت وکتابی، آنکھیں بڑی بڑی خوبصورت جس کی خوش آب سفیدی نرگس کا لطف دیتی تھی۔ آنکھوں کے تیور سے غیورانہ حالت ظاہر ہوتی تھی۔ پتلی کی روشنی بہت تیز تھی۔ مونچھیں بڑی بڑی افگندہ مو، داڑھی صاف، گردن صراحی دار،۔۔۔ سینہ کشادہ،۔۔۔ مگر زیادہ ابھرا ہوا نہیں، چال نہایت نستعلیق، دخل کیا جو نپے تلے قدم سے آگے بڑھ جائے'' (صفحہ ۱۱۶)

اس طرح اس باب میں انیس کی بھرپور سیرت وصورت دونوں اجاگر ہوگئی ہیں۔

۵۔ پانچواں اور چھٹا باب اس اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے کہ یہ امجد علی شاہ کا عہد ہے اور اسی زمانے میں انیس بحیثیت مرثیہ خواں لکھنؤ میں چاروں طرف مشہور ہو چکے تھے۔ جو تقریباً ۱۲۵۸ھ تا ۱۲۶۰ھ کا زمانہ ہے۔ بعد ازیں انیس ودبیر کے معرکے کی وجوہات بھی سامنے آتی ہیں۔ اور اسی حصّہ میں انیس کی پہلی صاحبزادی کا نکاح ضمیر کے منہ بولے بیٹے سید رضا حسین کے ساتھ اور دوسری بیٹی کا نکاح انسؔ کے بیٹے سید احمد مرزا صاحب کے ساتھ ہوا، جس کا ذکر نیر مسعود نے کیا ہے۔

٦۔ ساتویں باب میں سلطنت اودھ کا خاتمہ، لکھنؤ کی تہذیب کی بربادی، اور جن جن مراحل سے لکھنؤ دوچار ہوا ان کا بیان ہے۔ جسے ہم مختصراً یوں سمجھ سکتے ہیں۔

(۱) انتزاع سلطنت اور انگریزی حکومت کا قبضہ تقریباً ڈیڑھ سال تک۔

(۲) ہندوستانی فوجوں کا انحراف، اور آزادی کی جدوجہد قریب دو مہینے تک۔

(۳) دوبارہ آزادی اور برجیس قدر کی حکومت، آٹھ مہینے تک۔ جس میں خون ریزی بڑے پیمانے پر ہوئی۔

(۴) ''بھگدڑ'' ہندوستانی فوجوں کی شکست، اہل شہر کا لکھنؤ سے فرار، قتل و غارت وغیرہ۔۔۔

(۵) ''تسلط'' شہر پر انگریزوں کا مکمل قبضہ، امان کی منادی، اہل شہر کی واپسی۔

(۶) شہر کی کھدائی، اس کے علاوہ انیس کے فرزند سلیسؔ کا مقید ہونا۔ پھر بیٹی کے انتقال کے بعد کچھ عرصہ بعد محمد حسین سے انیس کی ملاقات کا بیان۔

(۷) آٹھویں باب میں انتزاع سلطنتِ اودھ کے ساتھ ساتھ انیس کے معاشی وسائل کا ذکر، اور انیس کا کسب معاش کی فکر میں شہر عظیم آباد کا سفر اور وہاں مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کا بیان درج کیے گیے ہیں اور پھر آخیر میں انیس کے ترک مرثیہ خوانی کی وجوہات بھی بیان کی گئی ہیں۔

(۸) نویں باب میں انیس کے مستقل قیام کے سلسلے میں گفتگو کی گئی ہے۔ انھوں نے لکھنؤ میں اپنے رہنے کے لیے جو مکان کرایہ پر لیا تھا اس سلسلے میں تین محلوں کے نام درج ہیں۔ (۱) پنجابی ٹولہ، (۲) راجا بازار، (۳) بیگم گنج۔

یہ تینوں محلے قریب قریب آس پاس کے علاقے تھے۔ ان مکانوں کے دوران قیام میں ہی انھیں ایک طرف جہاں غم و حسرت میں زندگی بسر کرنا پڑی وہیں دوسری جانب انھیں خوشیاں بھی نصیب ہوئیں۔ جلیس، عارفؔ اور دولہا صاحب عروج کی ولادت کی خوشی ملی جو انیس کے پوتے تھے۔ پھر سالک سے ملاقات کا شرف بھی حاصل ہوا۔ پھر آگے چل کر انیس کے خاندانی رشتوں اور ان کی رہائش گاہوں کے تعلق سے کچھ بیانات درج کیے گیے ہیں۔

(۹) دسویں باب انیس کی رہائش گاہ اور ان کی آخری زندگی سے متعلق ہے۔ اسی باب میں انیس کے حیدرآباد جانے اور وہاں کی مجلسوں کے حالات کا بھی ذکر ہے۔ جو اس طرح ہیں۔

(۱) میر انیس کے حالات لکھنے کے سلسلے میں جو ذرائع بیان کیے گیے ہیں وہ مولوی شریف حسین خاں کے خطوط ہیں جو روزنامچے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جس میں انیس کی مہمان داری کے واقعات بھی درج ہیں۔

(۲) دوسرا ذریعہ نواب تہور جنگ کے فرزند نواب عنایت جنگ کا ہے۔

(۳) تیسرا ذریعہ ''آب حیات'' سے ماخوذ وہ عبارت ہے جو آزاد نے انیس کے سلسلے میں بیان کیے ہیں۔

(۴) ایک اہم ماخذ خود انیس کے وہ تفصیلی خطوط ہیں جو حیدرآباد سے میر مونسؔ کو لکھے تھے۔

(۵) میر انیس کے چھوٹے بھائی میر محمد سلیس بھی اس کے شاہد ہیں جو حیدرآباد میں انیس کے ساتھ تھے۔

(۶) اس کے علاوہ سید مہدی حسن احسنؔ جو متعدد حالات کے عینی شاہد ہیں ان حالات کا حوالہ بھی پیش کیا گیا ہے۔

(۷) حیدرآباد کے ایک بزرگ سید بادشاہ حسین کا مضمون جو حیدرآباد میں ''میر انیس کی مجلسیں'' روزنامہ کے عنوان سے (۱۹۸۵ء) میں چھپا تھا، اس کا حوالہ فراہم کیا گیا ہے۔

۱۱۔ گیارہویں باب میں میر انیس کی زندگی کے آخری سال کا ذکر کرنے کے بعد حیدرآباد کی زندگی کا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔ میر انیس نے اپنی عدم صحت کے باوجود مرثیہ پڑھنا ترک نہیں کیا۔ البتہ کم کر دیا تھا۔ اسی باب کے تحت ان کے کلام اور اسلوب کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔ ان کی شاعری کی خصوصیات ان کے پاس لکھے گیے خطوط سے ظاہر ہوتی ہیں۔

۱۲۔ بارہویں باب میں انیس کی بیماری اور ان کی وفات کا بیان کیا گیا ہے۔ ان کی بیماریوں کے بارے میں انس کا قول نقل کیا گیا ہے اور انیس کا بھی۔

انس بتاتے ہیں:

> ''عارضہ یہ ہے کہ اول بخار ہوا شدت سے۔۔۔۔ دو مہینے تک تپ رہی۔ شدائد کم ہوئے مگر تپ رہی۔ ایک ذرہ تپ میں تخفیف ہوتی تھی، اٹھ کر بیٹھنے لگے تھے۔ کہ تخمہ شدید ہوا کہ بالکل توقع اٹھ گئی تھی۔ حکیم نے جرأت کر کے عمل دیا۔ عمل مفید ہوا کہ طبیعت سنبھل گئی۔'' (صفحہ۳۹۶)

نفیس بھی اپنے خط میں بتاتے ہیں:

> ''انیس کو اولاً کپکپی کے ساتھ بخار چڑھا، اس کے بعد اسہال میں مبتلا ہو گئے۔ اس سے کمزوری بڑھ گئی، کچھ افاقہ ہوا تھا کہ بخار پلٹ آیا اور سات آٹھ دن پھر اسہال رہا، اس کے ساتھ دونوں پیروں پر ورم آ گیا ہے'' (صفحہ۳۹۶)

اس کے بعد اسی باب میں انیس کی وفات کے بعد دبیر کی وفات کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ تمام ابواب ۴۰۷ صفحے پر پورے ہو جاتے ہیں۔ اشاریہ اور ماخذوں کی فہرست ۴۰۸ صفحے سے لے کر ۴۲۷ صفحے تک موجود ہے۔

شفاء الدولہ کی سرگذشت

نیر مسعود کے علمی کارناموں میں ایک کتاب ''شفاء الدولہ کی سرگذشت'' بھی ہے ۔ شفاء الدولہ حکیم سید افضل علی اودھ کے مقتدر رئیس، ممتاز عالم دین اور حاذق طبیب ہی نہیں بلکہ اردو، فارسی اور عربی میں کامل دست گاہ رکھنے والے اور کثیر التصانیف بزرگ بھی تھے۔ نیر مسعود نے محققانہ انداز میں ان کی داستان حیات مرتب کی ہے اور ان کے علمی کارناموں سے اردو دنیا کو روشناس کرانے کا فریضہ انجام دیا ہے۔

اس کتاب کا پہلا ایڈیشن اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ کے زیر اہتمام ۲۰۰۰ء میں منظر عام پر آیا۔ کتاب کے آخر میں شفاء الدولہ کی منظوم آپ بیتی بشکل مثنوی ''قصۂ عبرت مزیل وحشت'' پیش کی گئی ہے، پوری کتاب ۱۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔

شفاء الدولہ کے حوالے سے نیر مسعود نے دیباچہ میں لکھا ہے:

> ''کتاب خانۂ سید مسعود حسن رضوی ادیب (لکھنؤ) میں چھوٹی تقطیع کی ایک قلمی مثنوی ''قصۂ عبرت مزیل وحشت'' ہے یہ سید افضل علی ابن سید اکبر فیض آبادی کی آپ بیتی ہے۔ جنھوں نے فیض آباد پھر لکھنؤ میں طب اور دوسرے علوم کی تحصیل کی۔ اور اودھ کے آخری حکمراں واجد علی شاہ کے ندیم اور طبیب ہو گئے۔ انتزاع سلطنتِ اودھ کے بعد وہ شاہی قافلے کے ساتھ کلکتے گئے۔ اور وہیں تھے کہ (۱۸۵۷ء) کی جنگ پھوٹ پڑی اور واجد علی شاہ کو قید کر لیا گیا، اس کس مپرسی اور تشویش کے زمانے میں سید افضل علی نے اپنے حالات اس مثنوی کی شکل میں لکھے جسے پڑھ کر ذہن میں خلش پیدا ہوتی ہے کہ اس کے بعد کیا ہوا۔ اس خلش کو اس بات کا علم اور بڑھا دیتا ہے کہ اس مثنوی کے افضل علی دراصل حکیم شفاء الدولہ افضل علی ہیں جو اودھ کے مشاہیر میں شمار ہوتے تھے۔ اور ایلو پیتھک طریق علاج کی ایک بہت

مشہور و مقبول کتاب ''جامع شفائیہ'' کے مصنف تھے''۔ (صفحہ ۵)

اس کتاب کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ شفاء الدولہ کی داستان حیات نہایت دلچسپ ہے۔ اردو مثنوی کی شکل میں ان کی آپ بیتی ''قصۂ عبرت مزیل وحشت'' ہے اس مثنوی میں دوسرے ماخذوں کی مدد سے بھی ان کے حالات زندگی کا سراغ لگایا گیا ہے۔ خاندان اور ابتدائی حالات کے تحت بتایا گیا ہے کہ:

''شفاء الدولہ بڑے عالی خاندان اور صحیح النسب سادات میں سے تھے۔ جن کے بزرگ کلید بردار روضۂ امام رضا علیہ السلام تھے اور بعض ان میں سے ہندوستان تشریف لائے، اور محمد شاہ بادشاہ دہلی کے عہد سلطنت میں عہدہ ہائے جلیلہ پر ممتاز ہوئے جن کا ذکر تاریخ ہندوستان میں مذکور ہے اور سید یحیٰ محسن الدولہ بہادر اور حکیم علوی خان بھی آپ کے اجداد میں سے تھے''۔ (صفحہ ۸)

شفاء الدولہ کا سال ولادت خود ان کی تحریروں اور بعض دوسرے قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی پیدائش ۱۲۳۷ھ (۲۲۔۱۸۲۱ء) کے آس پاس ہوئی، اور انتقال ذی قعدہ ۱۳۱۹ھ مطابق فروری ۱۹۰۲ء کو ہوا یعنی وہ بیاسی سال تک زندہ رہے۔

شفاء الدولہ کے ابتدائی حالات کے تحت بیان کیا گیا ہے کہ سید اکبر علی کے سات بیٹے تھے جن میں افضل علی کو وہ سب سے زیادہ عزیز رکھتے تھے۔ باپ کی یہ شفقت دیکھ کر دوسرے بھائی افضل علی سے حسد کرنے لگے تھے۔ عمر کے نویں سال میں وہ تحصیل علوم کی طرف راغب ہوئے اور چند فارسی و عربی کی علمی کتابیں پڑھنے لگے۔ پندرہ سال کی عمر تک وہ عربی درسیات سے فارغ ہو گئے اور مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے لکھنؤ روانہ ہو گئے۔ اس وقت ان کا عنفوان شباب اور لکھنؤ میں محمد علی شاہ کی حکومت (۱۸۳۷ء تا ۱۸۴۲ء) کا آخری دور تھا۔ انھوں نے لکھنؤ کے مجتہد العصر علماء اور اساتذہ سے مختلف علوم و فنون کا درس لیا۔ چنانچہ انھوں نے قرآن و حدیث اور فقہ کی کتابیں بھی پڑھیں۔ طب اور قانون کی تعلیم بھی پائی اور طب میں مہارت حاصل کی۔

نواب واجد علی شاہ جب تخت نشین ہوئے تو پہلے ہی سال وہ سخت بیمار ہو گئے۔ کئی لوگوں نے علاج کیا کوئی فائدہ نہ ہوا۔ آخر مسیح الدولہ کے علاج سے بادشاہ تندرست ہو گئے۔ حکیم افضل کو بھی دربار میں حاضری کی خواہش ہوئی

بادشاہ کے مقرب مصاحب کی حیثیت سے افضل علی کو تقرب حاصل ہوا۔ بادشاہ کے ذاتی طبیبوں میں انھیں امتیاز حاصل تھا کیونکہ بادشاہ کو دوسروں کی بہ نسبت ان کے علاج سے زیادہ فائدہ ہوتا تھا۔ ۷رفروری ۱۸۵۶ء کو انگریزوں نے اودھ کی سلطنت ضبط کر کے واجد علی شاہ کو معزول کر دیا تو بادشاہ کلکتے روانہ ہو گئے تاکہ وہاں سے لندن جا کر اپنا مقدمہ پیش کر سکیں۔ اس سفر میں ہمراہی کے لیے بادشاہ نے جن لوگوں کو منتخب کیا ان میں شفاء الدولہ کا بھی نام تھا۔

بہرصورت زندگی گزرتی رہی اور عمر ڈھلتی رہی۔ بیماری اور ناموافق آب وہوا نے شفاء الدولہ کی صحت خراب کر دی۔ تپ اور خفقان کے مریض ہو گئے اور اس دنیا سے ۱۹۰۲ء میں رحلت فرما گئے۔

تصانیف: شفاء الدولہ کو علمی مزاج ملا تھا۔ اسی مزاج نے ان میں تصنیف و تالیف کا شوق پیدا کیا۔ نیر مسعود نے ان کی تصانیف کی تعداد سولہ بتائی ہے وہ حسبِ ذیل ہیں:

(۱) **انارۃ البصائر و کشف السرائر** (اردو) اس کتاب میں جناب رسالت صلی اللہ علیہ وسلم کا مبعوث ہونا، اور نبی قیدار کی شوکت وقوت وحضرت کا صاحب جہاد ہونا۔ صاحب شریعت تازہ ہونا اور امور عظیمہ کی پیشین گوئی وغیرہ کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ کتاب چار ضخیم جلدوں میں شائع ہو چکی ہے۔

(۲) **بیان العرفان** (عربی) یہ کتاب عربی میں طب کے موضوع پر ہے۔

(۳) **تدبیر الغریق** اس کتاب میں پانی میں ڈوبنے والوں کا علاج بیان کیا گیا ہے۔

(۴) **تذکرۂ شفائیہ** (فارسی) اس کتاب کے سبب تالیف میں شفاء الدولہ بتاتے ہیں، جس کا ترجمہ یہ ہے کہ:

> ''جب میں نے کتاب ''تحفۂ کامرینیہ دجامع شفائیہ'' کی جلد دوم کی تصنیف اور تحریر سے فرصت پائی تو خواہش ہوئی کہ انگلستان کے ڈاکٹروں کی استعمالی دواؤں کے بیان میں ایک کتاب اس طرح لکھوں کہ اس سے نسخہ نویسی اور طب جدید کی تکمیل میں مدد ملے، اور اسے نہایت ایجاز واختصار کے ساتھ لکھوں'' (بحوالہ۔ سرگذشت شفاء الدولہ) (صفحہ ۴۱)

(۵) **تلخیص البیان:** یہ کتاب یونانی اورانگریزی مفرادت سے تعلق رکھتی ہے۔

(۶) **جامع شفائیہ وافادات کامریہ (فارسی)** یہ شفاء الدولہ کی مشہور ترین تالیف ہے۔ کتاب کے شروع میں ایک مفصل ''فہرست اسمائے امراض بہ لغت فارسی وعربی وانگریزی'' ہے۔ شفاء الدولہ نے اس کتاب میں یہ طریقہ کار اختیار کیا ہے کہ مرض کا نام عربی، فارسی پھر انگریزی، یونانی، لاطینی میں دیا ہے۔ پھر مرض کی نوعیت بیان کی ہے۔ اس کے بعد اس کے اسباب پھر علامات اور آخر میں اس مرض کے علاج کے طریقے بیان کیے ہیں۔

(۷) **جُنّۃ الواقیہ لسہام امراض وبائیہ (فارسی)** اس کتاب میں شفاء الدولہ نے خصوصاً وبائی ہیضہ کے متعلق ضروری امور کا بیان کیا ہے۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ قدیم اور بعد کے طبیبوں سے ماخوذ ہے، اس کے علاوہ معتبر اور تجربے کار حکیموں سے سنے ہوئے واقعات اور ان کے آزمودہ مجربات کا بیان ہے، جن کی صحت اکثر ثابت ہوچکی ہے۔

(۸) **چشمۂ حیات (فارسی)** اس کتاب کے بارے میں سید مسعود حسن رضوی ادیبؔ لکھتے ہیں:

> ''بادشاہ واجد علی شاہ کو ایک وقت یہ خیال رہنے لگا کہ ان کی رحلت کا وقت قریب ہے۔ ان کے اس خیال کو دور کرنے کے لیے ان کے درباری طبیب حکیم شفاء الدولہ نے ''چشمۂ حیات'' کے نام ایک کتاب لکھی جس میں بادشاہ کے طول عمر کی علامتیں لکھیں، اور ان چیزوں کا بیان لکھا جو عمر کو گھٹاتی اور بڑھاتی ہیں۔ اور عمر کم کرنے والی چیزوں کے ضرر کو دفع کرنے کی تدبیریں بتائیں''۔ (بحوالہ۔ سَرگذشت شفاء الدولہ، صفحہ ۴۸)

''چشمۂ حیات''، طبی معلومات کے علاوہ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس سے واجد علی شاہ کی شخصیت کے بارے میں بھی کچھ مستند معلومات حاصل ہوجاتی ہیں۔

(۹) **رسالۂ عربیہ فی استخراج المزاج المرکب من الادویہ:** اس کتاب کے نام سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب بھی طب کے موضوع پر ہے جس کی زبان عربی ہے۔

(۱۰) **طبق حکمت (فارسی)** اس کتاب میں غذا اور اس کی مختلف اقسام کا بیان ہے، اور خاص طور پر یہ کہ کن کن بیماری میں کون کون سی غذا دینی چاہیے۔

(۱۱) **علم قیافہ:** صرف اس نام کی تصنیف کا ذکر کیا گیا ہے۔

(۱۲) **قصۂ عبرت مزیل وحشت (اردو مثنوی)** یہ خودنوشت سوانحی مثنوی ہے جو شفاء الدولہ کے حالات کا اہم ترین ماخذ ہے۔ اس میں ۱۳۵ صفحے اور گیارہ سو چھیاسٹھ اشعار ہیں، اس مثنوی میں شفاء الدولہ کے بچپن سے لے کر کلکتے تک پہنچنے اور وہاں سے لکھنؤ آ کر پھر واپس جانے تک کے حالات رقم کئے گئے ہیں۔

(۱۳) **کتابُ عجیب فی اخبار السید الذبیح الغریب:** اس کتاب کی نوعیت کا اندازہ شفاء الدولہ کی مندرجہ ذیل وضاحت سے ہوسکتا ہے۔

> ''واضح ہو کہ یہ کتاب مشتمل ہے بیان پر ان اخبارات کے جو بعض کتبِ سماویۂ سابقہ میں در بابِ شہادت سبط رسول الثقلین حضرت امام حسین صلوۃ اللہ علیہ بہ طور پیشین گوئی وارد ہیں کہ عربی میں اسے بشارت کہتے ہیں۔ اور نام اس کتاب کا ''کتابُ عجیب فی اخبار السید الذبیح الغریب'' ہے اور یہ مشتمل ہے اوپر ایک مقدمے اور تین فصل کے'' (صفحہ ۵۰)

(۱۴) **کتاب فی ذکر امام:**

(۱۵) **مختصر الادویہ:** یہ بھی علم طب سے متعلق ہے۔

(۱۶) **مقدمۃ المعرفت:** اس کتاب کو بھی طبی تصانیف کے ذیل میں رکھا گیا ہے۔

یہ کتاب نیر مسعود کی قابلِ قدر تحقیقی کاوش ہے۔

تراجم

اردو زبان کا لفظ ''ترجمہ'' انگریزی زبان کے لفظ ٹرانسلیشن (Translation) کے مترادف ہے۔ اس انگریزی لفظ کا مادہ لاطینی ہے جو (Trans) اور (Lation) سے مشتق ہے۔ ٹرانس کے معنی ''کنارا'' اور ''لیشن'' کے معنی ہیں ''لے جانا'' اس طرح ٹرانسلیشن ایک کنارے سے دوسرے کنارے لے جانے کا عمل ہے۔ جس طرح کسی دریا کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے لے جانے کا عمل کسی پل کے ذریعہ انجام پاتا ہے ٹھیک طرح کسی زبان کے ادب کو دوسری زبان کے ادب میں منتقل کرنے والا ''ٹرانسلیٹر'' یا مترجم کہلاتا ہے، اور اس کا یہ فعل ترجمہ ہوتا ہے۔ اس طرح ترجمہ ایک اہم فن ہے جو دو زبانوں کے مابین پل کا کام کرتا ہے۔

اردو زبان کو جن لوگوں نے روسی، فرانسیسی، اطالوی اور ترکی ادب کے شاہکاروں سے متعارف کرایا ان میں عزیز احمد سعادت حسن منٹو، ظ انصاری، میراجی، قرۃ العین حیدر، ابن انشاء، ممتاز شیریں، شمس الرحمٰن فاروقی اور نیر مسعود کے نام اہم ہیں۔ ان کے علاوہ دوسرے بے شمار ادیبوں نے بھی ترجمہ کو ایک تخلیقی کام سمجھ کر عالمی ادب کے شہ پاروں کو اردو میں منتقل کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

نیر مسعود عہد حاضر کے ایک بڑے افسانہ نگار اور محقق و نقاد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے مترجم بھی ہیں۔ مغربی ادب کا ان کا مطالعہ بہت گہرا ہے علاوہ ازیں وہ ایران کا سفر بھی کر چکے ہیں جس کی وجہ سے وہاں کی تہذیب و تمدن، زبان و بیان کی نفاست، اس کی باریکی اور تہہ داری سے واقف ہیں، اسی لیے انھوں نے انگریزی اور فارسی زبانوں کے متعدد افسانوں اور نظموں کا اردو میں ترجمہ بھی کیا ہے۔ ترجمہ نگاری کے سلسلے میں نیر مسعود کا بیان ہے:

> ''ترجمہ کرنے کا بہت شوق ہے لیکن مہارت نہ ہونے کی وجہ سے زیادہ ترجمے نہیں کر پاتا۔ کافکا کی بیس تحریروں اور فارسی کی پندرہ کہانیوں اور کچھ نظموں کا ترجمہ کیا ہے''۔[1]

---

[1] رسالہ ''نیا دور'' لکھنؤ، نومبر ۱۹۹۷ء، صفحہ ۴۴۔۴۳

ایک کامیاب مترجم کے لیے ضروری ہے کہ وہ اصل زبان سے گہری واقفیت رکھتا ہو، اس کی تہہ داریوں اور باریکیوں کو بخوبی سمجھتا ہو، اس کے علاوہ وہ اپنی زبان پر بھی عبور رکھتا ہو تا کہ نئے خیالات کے لیے نئے الفاظ، ترکیبیں اور اصطلاحیں وضع کر سکے۔ اصل تصنیف جیسی وہ ہے اسے اپنی زبان میں اس طرح ڈھال لے کہ نہ تو وہ اجنبی معلوم ہو اور نہ مترجم کی تخلیق۔ چنانچہ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> ''واقعی اچھا ترجمہ وہ ہوتا ہے جس میں نہ صرف اصل کی روح برقرار رہے بلکہ اس میں مصنف کے اسلوب کو عکس تک اتر آئے۔ نظم کا نظم میں ترجمہ دو طرح کو ہوتا ہے۔ ایک تو تخلیقی ترجمہ، دوسرے من وعن ترجمہ۔ دوسری طرح کے ترجموں میں یہاں تک خیال رکھا جاتا ہے کہ نہ صرف مفہوم بلکہ قافیہ، بحر، وزن اور فقروں کی ترتیب تک اصل کے مطابق ہو۔ اسٹیفن اسپینڈ اور لیشن من نے رلکے کے ان لوحوں کا انگریزی میں ترجمہ ایسا ہی کیا ہے۔ لیکن یہ تو اس وقت ممکن ہے جب اس زبان میں بھی جس میں ترجمہ کیا جا رہا ہو ایسی ہی بحریں اور نحوی ترکیب وغیرہ موجود ہوں۔ اردو میں ایسا ترجمہ ناممکن ہے اور صرف مفہوم کی حد تک ہی درست ہو سکتا ہے۔''[1]

خاص طور سے نیر مسعود نے بورخیس کی نظموں کا جو ترجمہ کیا ہے وہ اردو دنیا کے لیے باعث افتخار ہے۔ انھوں نے جن نظموں کا اردو میں ترجمہ پیش کیا ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) نظم (۲) کسی موت کے لیے پچھتاوا (۳) نکلنا خلد سے آدم کا (۴) شہرت شعرم (۵) کٹار (۶) اپنے قاری سے۔

بورخیس کی یہ تمام نظمیں رسالہ ''شب خون'' نومبر تا دسمبر ۱۹۷۷ء اور جنوری ۱۹۷۸ء میں شائع ہوئیں۔ جو موضوعات کی وسعت اور تنوع کے لحاظ سے حیرت انگیز ہیں۔ بورخیس کی پوری زندگی جس طرح محرومی اور ناکامی کی ایک داستان ہے۔ اسی طرح اس کی نظموں اور کہانیوں میں وہ چیزیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر ترجمہ شدہ اس کی ایک نظم یہاں پیش کی جاتی ہے جس میں اس نے دنیا اور انسان کی بے ثباتی پر ایک طرح سے طنز کیا ہے۔

---

[1] بحوالہ: رسالہ ''معیار''، ۱۹۹۰ء، ممتاز شیریں ناقد اور کہانی کار، از ابوبکر عباد، صفحہ ۲۶۸

''کسی موت کے لیے پچھتاوا''

یاد اور امید سے آزاد
بے نہایت، تجریدی، تقریباً مستقبل،
مردہ آدمی مردہ آدمی نہیں ہے، موت ہے۔
بعض صوفیوں کے خدا کی طرح، جو
ان کا اصرار ہے کہ صفات نہیں رکھتا،
مردہ آدمی ہر جگہ شخص،
کچھ نہیں ہے مگر دنیا کا گھاٹا اور غیر حاضری ہے
ہم اس سے ہر چیز چھین لیتے ہیں۔
ہم اس کے پاس ایک رنگ بھی نہیں چھوڑتے،
یہ ہے وہ آنگن جسے اس کی آنکھیں اب مطالعہ کے لیے نہیں اٹھا پاتیں
اور وہ ہے وہ فٹ پاتھ جہاں اس نے اپنی امیدیں موڑ لیں۔
یہ بھی شاید وہی کچھ سوچ رہی ہے جو ہم سوچتے ہیں
ہم لوگوں نے چوروں کی طرح
دنوں اور راتوں کے حیران کن خزینے کو آپس میں بانٹا ہے۔''

نظموں کے علاوہ نیر مسعود نے چند ایرانی اور فارسی کہانیوں کو بھی اردو میں منتقل کیا ہے۔ انھوں نے ترجمہ کرتے وقت یہ کوشش کی ہے کہ اصل روح پورے طور پر زندہ رہے۔ ترجمے میں افسانے کا پس منظر تو وہی رہتا ہے لیکن زبان و بیان، لہجہ اور منظر کشی کی بناء پر یہ اردو کا افسانہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ نیر مسعود نے ایسے مربوط جملے اور لفظوں کے دروبست کا خیال رکھا ہے جسے پڑھنے کے بعد ترجمے کا گمان کم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مکالمے کو ہندوستانی رنگ و آہنگ دینے کی کوشش بھی کی ہے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ ترجمے کا مقصد اس تہذیب کے بارے میں واقفیت بہم پہنچانا ہوتا ہے اس کو بدل دینا نہیں، اور نیر مسعود نے اسی تہذیب و تمدن کے بارے میں ہمیں واقف

کرانے کی کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر انھوں نے فارسی کا ایک افسانہ ''آقائے ماضی کے عجائب خواب'' کے نام سے اردو میں منتقل کیا تھا جو رسالہ ''نیا دور'' لکھنؤ جنوری ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا۔ افسانے کا مرکزی کردار واحد متکلم ''آقائے ماضی'' ایک تعلیم یافتہ اور مشہور محقق ہے جو کوئی سال تک متواتر ہر رات عجیب وغریب اور ناقابل یقین خواب سے پریشان ہو کر ایک ڈاکٹر سے رجوع کرتا ہے۔ واحد متکلم ڈاکٹر سے اصل مدعا بیان کرنے کے بجائے اپنے ماضی اور آبا و اجداد کی کہانی سنانے لگتا ہے۔ ڈاکٹر اس کی تمام کہانیوں کو سننے کے بعد اسے مشورہ دیتا ہے کہ یا تو وہ زمانۂ حال کو قبول کر لے یا پھر خودکشی کر لے، اور بالآخر واحد متکلم خودکشی کر لیتا ہے۔ اس کہانی میں دراصل مغلوں کی حکومت اور اس کے عروج و زوال کی داستان بیان کی گئی ہے جس پر بعد میں انگریزوں کا قبضہ ہو گیا۔ لہٰذا کہانی اس جملے پر ختم ہوتی ہے:

> ''ڈاکٹر نے کہا، میرے دوست، دو ہی راستے رہ گئے ہیں یا تو آئندہ کا خیر مقدم کیجیے یا حال کو بھی الوادع کہیے، اور اس نے دوسرا راستہ چن لیا''

فارسی سے ترجمہ شدہ دوسری کہانی ''مردہ سانپ'' ہے جو رسالہ ''نیا دور'' جنوری ۱۹۹۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کہانی کا ماحصل یہ ہے کہ ایک زمانے میں گھریلو سانپ کو مارنا بدبختی کی علامت سمجھا جاتا تھا، اگر اس گھر کا کوئی بھی فرد اس سانپ کو مارے یا اس کے بارے میں دوسروں سے تذکرہ کرے تو وہ گھر سے بھاگ جاتے ہیں۔ اور اس کا بسا بسایا خوش حال گھر برباد ہو جاتا ہے، اور وہ شخص طرح طرح کی پریشانیوں میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اسی کو موضوع بنا کر کہانی کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے جس میں راوی کا دوست اپنی پریشانی اور بدبختی کو بیان کرتا ہے۔

فارسی سے ترجمہ شدہ تیسری کہانی ''کنکریٹ کے انباروں کے ادھر'' ہے جو اپریل ۱۹۹۸ء میں رسالہ ''نیا دور'' لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ اس کہانی کا مرکزی کردار مسٹر عارفی ایک بوڑھا شخص ہے۔ وہ ڈاک خانہ میں کسی عہدہ پر فائز ہے۔ اس کہانی میں ایک خواب آسا کیفیت موجود ہے۔ مسٹر عارفی روزانہ بس اسٹینڈ جاتا ہے اور ایک دن وہ وہیں خواب دیکھنے لگتا ہے کہ بس اسے کچلنے کے لیے اس کا تعاقب کرتی ہے اور وہ بھاگتا ہوا کنکریٹ کے انباروں کے پیچھے چھپ جاتا ہے اور خوف کو سنبھالتا ہے اور اسی بس پر سوار ہو جاتا ہے۔ اس طرح کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ کہانی کا انداز پیش کش ایسا ہے کہ قاری کی پوری دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے۔ سیدھے سادے اسلوب میں کہانی کے

سارے رموز قاری کے سامنے عیاں ہو جاتے ہیں۔

ایرانی کہانیوں میں سے ایک کہانی ''مرگ'' ہے جو ''نیا دور'' مئی ۱۹۹۷ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کہانی میں ایک درخت کو استعارے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں پر درخت ایک خاندان اور ایک تہذیب کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے۔ جس میں انسانی وجود پنپتا ہے۔ اسی تہذیب کے نہ ہونے کی وجہ سے جب انسان اپنی شناخت نہیں بنا پاتا تو اسے بھی اس درخت کی طرح گھر سے، سماج سے یا معاشرے سے اکھاڑ کر پھینک دیا جاتا ہے۔

نیر مسعود نے ترجمہ شدہ افسانوں کے انتخاب میں تضادات کی خاص اہمیت دی ہے، چنانچہ جب انھوں نے کافکا کے افسانوں کو اردو کا جامہ پہنایا تو ایسے افسانوں نے منتخب کیے جن میں زندگی، موت، وجود اور انسانی شخصیت سب اپنے تضادات سے متصادم نظر آتے ہیں۔ عہد حاضر کی فضا جو نئی نسل کا گہوراہ ہے مادی ترقیات کے باوجود ایک زوال پذیر انسانیت کی فضا ہے، جہاں لطف ولذت کے جملہ سامان کا انجام شکست آرزو اور محرومی ہے۔ اس ضمن میں کافکا کے افسانے ''بالٹی سوار''، ''قصبے کا ڈاکٹر'' اور ''نیا وکیل'' وغیرہ پیش کیے جاسکتے ہیں۔

نیر مسعود نے زیادہ تر کافکا کے مشہور افسانوں ہی کا ترجمہ کیا ہے۔ ترجمہ کرتے وقت انھوں نے یہ کوشش کی ہے کہ افسانے کا پس منظر، زبان و بیان اور مکالمے ویسے ہی برقرار ہیں جیسا کہ وہ ہیں تاکہ اسے پڑھنے کے بعد قاری کو ترجمہ کا گمان کم ہو۔ انھوں نے اپنی کتاب ''کافکا کے افسانے'' کے نام سے ۱۹۷۸ء میں اتر پردیش اردو اکادمی کے مالی تعاون سے شائع کرائی۔ اس میں کل بیس کہانیاں شامل ہیں۔ جس میں سے اکثر کہانیاں مختلف رسائل میں شائع ہو چکی ہیں۔ اس مجموعہ کے ابتدائیہ میں نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ''اس مجموعے میں کافکا کی چھوٹی بڑی بیس تحریریں شامل ہیں۔ میں نے ۱۹۷۱ء میں کافکا کی پانچ مختصر تحریروں کا ترجمہ ماہنامہ ''شب خون'' میں شائع کیا تھا، عزیز دوست شمس الرحمٰن فاروقی نے فرمائش کی کہ میں اس کی کچھ اور تحریروں کو ترجمہ کر کے اسے کتابی صورت دے دوں، انھوں نے ترجمے کی متعدد مشکلیں بھی حل کیں۔ فروری ۱۹۷۴ء تک یہ سب ترجمے مکمل ہو گئے۔۔۔۔ اب خدا خدا کر کے اس کی اشاعت کی نوبت آرہی ہے۔'' (صفحہ ۱۶)

مترجم نے کتاب کے شروع میں سوا گیارہ صفحے کا ابتدائیہ بھی پیش کیا ہے۔ جس میں کافکا کی ولادت، اس کے ابتدائی حالات زندگی اور اس کے فن تحریر پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے جس سے کافکا اور اس کے اسلوب کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

نیر مسعود نے کافکا کی پانچ مختصر کہانیوں کا جو ترجمہ شب خون میں شائع کرایا تھا ان کہانیوں میں ''حویلی کے پھاٹک پر دستک''، ''بالٹی سوار''، ''ایک عام خلفشار'' اور ''ایک چھوٹی سی کہانی'' ہیں۔ یہ تمام کہانیاں اس مجموعہ میں شامل ہیں۔

سوتا جاگتا (ڈراما)

نیر مسعود نے تراجم، تحقیقی وتنقیدی کتابیں ہی نہیں لکھی ہیں بلکہ انھوں نے ایک کامیاب ڈراما بھی ''سوتا جاگتا'' کے نام سے لکھا ہے جس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا۔ اور پھر دوسرا ایڈیشن ۲۰۰۴ء میں چھپا۔

یہ کتاب اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ کی جانب سے شائع ہوئی جو ۴۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ نیر مسعود نے اس ڈرامہ کو بچوں کے اندر ذوق مطالعہ بیدار کرنے کے مقصد سے عام فہم زبان میں دلچسپ اور سبق آموز قصوں پر لکھا ہے۔

ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت عہد عباسی میں خلیفہ ہارون رشید کی حکومت اور ان کا عدل وانصاف ہے۔ محل کے اندر کی کنیزیں اور ہارون رشید کی شان وشوکت کامیابی کے ساتھ ڈرامے میں پیش کیے گیے ہیں۔

ڈرامے کا پلاٹ بہت چست اور گٹھا ہوا ہے، بات سے بات پیدا ہوتی جاتی ہے، تمام واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ مکالمے بھی برمحل ہیں۔ ڈرامے کی زبان ادبی ہے۔

ڈرامے کے مردانہ کرداروں میں ''ہارون رشید''، ابوحسن، جعفی برمکی، مسرور، کافور، کوتوال اور تین پڑوسی ہیں۔ اور نسوانی کرداروں میں شاہی محل کی کنیزیں، کوکب الصبح، سلک مروارید مہ تاب، اور ابوالحسن کی ماں ہیں۔ مگر مرکزی کردار بادشاہِ وقت ہارون رشید، بغداد کا ایک امیر زادہ نوجوان ابوالحسن، اور اس کی ماں ہے، ڈرامے کا مجموعی تاثر یہ ہے کہ انسان خواہ کتنی ہی عظمت وبلندی کے مقام پر پہنچ جائے اسے اپنی اوقات نہیں بھولنا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ ابوالحسن امیر باپ کا اکلوتے بیٹے کو جب ہارون رشید نے اسے ایک دن کے لیے بادشاد بنا دیتا ہے تو وہ اپنی حکمرانی کے نشے میں اپنی ماں کو بھی ماں قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ لیکن جب پھر بادشاہ وقت کے حکم سے اسے جیل بھیج دیا جاتا ہے تو پھر وہ اپنے ہوش میں آتا ہے اور اپنی ماں کو اپنا لیتا ہے۔

ڈرامے میں گیارہ مناظر پیش کیے گیے ہیں۔ پہلا منظر بغداد کے ایک پل سے شروع ہوتا ہے جہاں ابوالحسن سے خلیفہ ہارون رشید کی ملاقات ہوتی ہے۔ خلیفہ کی عادت تھی کہ وہ رات کے وقت طرح طرح کے بھیس بدل کر اپنی رعایا کا حال جاننے کے لیے نکلا کرتا۔ ایک رات وہ نکلا تو ابوالحسن سے ملاقات ہوئی۔ ابوالحسن اسے اپنی روداد غم سناتا ہے۔

دوسرا منظر ابوالحسن کے مکان سے شروع ہوتا ہے۔ابوالحسن ہارون رشید کوموصل کا سوداگر سمجھ کر اسے اپنے گھر مختلف قسم کے کھانے کھلاتا ہے،اور اپنے ہی گھر میں اسے رات گزارنے پر آمادہ کرتا ہے۔

قصے کی شروعات بغداد کے ایک پل سے ہوتی ہے جہاں بغداد کا ایک نوجوان ابوالحسن سے ہارون رشید کی ملاقات ہوتی ہے۔وہ نوجوان یعنی ابوالحسن ایک بات سے کافی دکھی ہے وہ یہ کہ بغداد کے ایک محلے کا ملا وقت پنج گانہ اذان دیکر دوسروں کو نماز کے لیے بلاتا ہے اور خود رنگ رلیوں میں مصروف رہتا ہے۔اور اس کے ساتھ چار لنگوٹیے یار بھی شامل ہیں جو ہمیشہ مار پیٹ،اور جھوٹی سچی افواہیں پھیلاتے رہتے ہیں۔اگر خدا مجھے ایک دن کے لیے خلیفہ ہارون رشید کی جگہ دیتا تو میں ان کی پیٹھ پر سوسو کوڑے برسواتا۔

سوداگر کو ابوالحسن اپنے گھر لے جاتا ہے۔اعلیٰ قسم اور لذیز کھانے کھلاتا ہے اور جب رات کو سو جاتا ہے تو ہارون رشید اسے مدہوش کر کے اپنے محل میں بھیج دیتا ہے۔وہ اپنے غلاموں اور کنیزوں کو حکم دیتا ہے کہ جس طرح تم سب میری حکم مانتے ہو اسی طرح اس کا حکم ماننا تا کہ اسے پورا یقین ہو جائے کہ یہی امیر المومنین ہے۔بالآخر وہ اپنے آپ کو امیر المومنین سمجھنے لگتا ہے اور ان چاروں کی سزا دلواتا ہے۔اسکے بعد جب اسے خلیفہ کے حکم سے پھر اسے اپنے گھر بھیج دیا جاتا ہے تو وہ اپنی ماں کو پہچاننے سے انکار کر دیتا ہے۔اسے برا بھلا کہنا شروع کر دیتا ہے۔خلیفہ کو یہ بات معلوم ہوتی ہے تو اسے جیل بھجوا دیتا ہے جہاں اس پر اتنے کوڑے برسائے جاتے ہیں کہ اس سے امیر المومنین کا بھوت اتر جاتا ہے اور پھر اپنی ماں کو پورے وثوق کے ساتھ قبول کر لیتا ہے۔پھر بادشاہِ وقت اسے بلا کر اپنے محل میں جگہ دیتا ہے اور اپنے خاص مصاحب میں شامل کر لیتا ہے۔اسکے علاوہ ماہانہ تنخواہ پر اسے مقرر کر لیا جاتا ہیاور ڈرامہ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔اس طرح یہ پورا ڈرامہ گیارہ مناظر میں پیش کیے گیے ہیں جس میں ایک سبق آموز نصیحت بھی ہے اور بچوں کے لیے تفریح طبع بھی،مگر نصیحت کا پہلو حاوی ہے۔

(ج) متفرق نثری نگارشات پر ایک نظر:

فسانۂ عجائب کے کردار

مرزا رجب علی بیگ سرور کی تصنیف کردہ کتاب ''فسانۂ عجائب'' اردو داستانوں میں منفرد حیثیت کی حامل ہے۔ کیونکہ سرور کے عہد تک قصوں پر مشتمل جتنی بھی کتابیں لکھی گئی تھیں ان میں زیادہ زور واقعات کے بیان پر ہی تھا۔ کردار نگاری پر کم سے کم توجہ دی جاتی تھی۔ اسی لیے داستان کے کرداروں کے مابین امتیاز کرنا آج کے قاری کے لیے مشکل محسوس ہوتا ہے۔ اسی مقصد کے پیش نظر ڈاکٹر نیر مسعود نے فسانۂ عجائب کے کرداروں پر ایک تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ یہ مضمون رسالہ ''نقوش خاص نمبر'' اکتوبر تا دسمبر ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ''قصہ گوئی کے فن میں پلاٹ کے علاوہ دوسری جس چیز نے بہت زیادہ ترقی کی وہ کردار نگاری ہے۔ آج قصے میں کردار نگاری کی اہمیت کا جو بلند معیار ہے اس کی توقع قدیم داستانوں میں نہیں رکھنا چاہیے۔ چنانچہ فسانۂ عجائب کے کرداروں کو لیتے وقت ہم اس زمانی تقدیم کو فراموش نہیں کر سکتے اور اس احساس کے ساتھ کہ ہمارے سامنے ایک قدیم داستان ہے۔ جب ہم فسانۂ عجائب کے کرداروں پر نظر کرتے ہیں تو ہمیں استعجاب سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اس لیے کہ فسانۂ عجائب کے کئی اہم کرداروں میں ہم زندگی کو پاتے ہیں۔ ہمارے ذہن میں ان کی شخصیت کے نقوش اجاگر ہوتے ہیں۔ اور سرور کے توسط کے بغیر ہم پر ان کے ذہنی کیفیات واضح ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ یہ بات فسانۂ عجائب کے سب کرداروں میں یا کسی ایک کردار میں ہر مقام پر نہیں ملتی تاہم فسانۂ عجائب کی کردار نگاری قدیم داستانوں میں نمایاں حیثیت رکھتی ہے''

فسانۂ عجائب کے کرداروں میں جان عالم، ماہ طلعت، ملکہ مہر نگار شہزادی انجمن آرا، پیر مرد، اور کوہ مطلب برآر کا جوگی وغیرہ پر نیر مسعود نے تفصیل سے گفتگو کی ہے۔

اس مضمون میں سب سے پہلے ''جان عالم'' کے کردار پر توجہ صرف کی گئی ہے۔ شہزادہ جان عالم ماں باپ کا ناز نعم میں پلا ہوا اکلوتا بیٹا ہے جو قصے کا ہیرو ہے اور وہ خوش گفتاری اور فنون جنگ کا ماہر ہے۔ جان عالم کے حسن تکلم کو تو سرور نے خوب اجاگر کیا ہے لیکن اس کے باوجود ایک عام انسان کی طرح اس میں کمزوریاں بھی دیکھائی ہیں۔ کیونکہ پوری داستان میں اس پر بھی مصیبتیں نازل ہوتی ہیں۔ جان عالم جن مصیبتوں میں پھنستا اپنی نادانی سے ہے ان سے چھوٹتا اپنی عقلمندی سے نہیں ہے۔ کہیں ساحرہ کا نقش سلیمانی، کہیں ملکہ کے باپ کی لوحِ طلسم، کہیں مہر نگار کی ہوشیاری، کہیں جوگی کا بتایا ہوا منتر اور کہیں سفید دیو اس کی مشکل کشائی کرتے ہیں۔ اسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند جین نے لکھا ہے کہ ''جان عالم میں ہیرو کی مثالی صفات موجود ہیں''[1] اور اس کے جواب میں نیر مسعود لکھتے ہیں کہ:

> ''جب کہ اس کی عقلمندی ہی مشکوک ہے۔ البتہ اس میں عالی ظرفی، عزت نفس، حلم و درگزر وضع داری، ادب و تہذیب اور دوسرے بہت سے اوصاف موجود ہیں جن کا ایک اعلیٰ تربیت یافتہ شہزادے میں ہونا کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے۔ مہر نگار کی سی ہمہ اوصاف حسینہ کو پانے کے باوجود وہ اپنے اصل مقصد کو پس پشت نہیں ڈال دیتا۔ اور انجمن آرا کو حاصل کر لینے کے بعد جب مہر نگار کو فراموش نہیں کرتا اور اس سے کیا ہوا وعدہ وفا کرتا ہے۔۔۔۔۔''[2]

---

[1] اردو کی نثری داستان، صفحہ ۴۲۹

[2] نقوش، خاص نمبر ۱۹۶۶ء، صفحہ ۶۴

نیر مسعود نے جان عالم کی مذکورہ خصوصیات کے علاوہ اس کے احساس شاہ زادگی کو بھی نمایاں کیا ہے کہ وہ مال و دولت کو کبھی خاطر میں نہیں لاتا۔ جب جادوگر سے رہائی پانے پر انجمن آرا اس سے کہتی ہے:

''اپنے گھر چل کر تجھ کو مال و زر سے لاد دوں گی''

تو وہ کہتا ہے:

''آخر سلطنت کا گھمنڈ آیا۔ ہمیں محتاج جان کے یہ فقرہ سنایا۔۔۔ الخ۔ اور جب ساحرہ اس کو انجمن آرا کا عشق ترک کر دینے کی شرط پر منہ مانگا صلہ دینے کی پیش کش کرتی ہے تو وہ اس طرح جواب دیتا ہے:

> ''فکر سلطنت، جستجوئے دولت میں سر بصحرا نہیں ہوا ہوں جو تیرے جاہ و دولت پر اکتفا کروں تجھے معلوم ہوگا اللہ کی عنایت سے گھر کی حکومت چین کرنے کو کافی تھی'' (نقوش، صفحہ ۶۵)

اس طرح جان عالم کے کردار میں بہت حد تک جان پڑ گئی ہے۔ اگرچہ ایک افسانے کے ہیرو کا کردار جتنا واضح اور نمایاں ہونا چاہیے اتنا جان عالم کا کردار نہیں ہے۔ لیکن قدیم داستانوں کے ہیرو کے بالمقابل جان عالم کو کھڑا کیا جائے تو ان میں یہی جانِ عالم ایک ایسا ہیرو ہوگا جس پر دیکھنے والے کو پرچھائیں کا دھوکا نہیں ہو سکتا۔

ماہ طلعت: فسانۂ عجائب کے ضمنی کرداروں میں ماہ طلعت بھی قابل ذکر ہے جو جان عالم کی پہلی ملکہ ہے۔ اس کے اندر بھی عام شہزادیوں کی طرح ناز و انداز تکبر اور نخوت کی صفات موجود ہیں۔ وہ خود کو حسین سمجھتی ہے اور اپنے حسن کی داد اپنے خدمت گاروں اور خواصوں سے طلب بھی کرتی ہے۔ ماہ طلعت کے اندر داستانوں کی قدیم اور روایتی شہزادیوں کی طرح ضد، ہٹ دھری اور عزہ بھی پایا جاتا ہے۔ طوطے کی طرف سے تعریف نہ سننے پر وہ غضب ناک ہو جاتی ہے اور اس کی شکایت جان عالم سے یوں کرتی ہے:

> ''اگر میری بات کا طوطا جواب صاف نہ دے گا تو اس نگوڑے کی گردن مروڑ اپنے تلوؤں سے اس کی آنکھیں ملوں گی جب دانہ پانی کھاؤں پیوؤں گی''
> (نقوش، صفحہ ۶۷)

اس اقتباس کو سامنے رکھیے تو ماہ طلعت کا کردار حالات کے عین مطابق معلوم ہوتا ہے اس لیے تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اس میں بھی کوئی جھول باقی نہیں ہے۔ اس کے جذبات و احساسات یہاں ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ کردار بھی بہت فطری معلوم ہوتا ہے۔

ملکہ مہر نگار اور شہزادی انجمن آرا: یہ دونوں فسانۂ عجائب کے اہم ترین نسوانی کردار ہیں۔ نیر مسعود نے اپنے مضمون میں دونوں کرداروں کا تقابل کیا ہے۔ ان کی خصوصیات اور اوصاف کا تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔ انجمن آرا نوخیز شہزادی ہے۔ اور مہر نگار ملکہ ہے۔ اور عمر میں اس سے بڑی ہے۔ انجمن آرا اس کے مقابلے میں نہایت الّھڑ قسم کی ہے۔ ملکہ فطرۃً حاضر دماغ اور ارادوں کی مضبوط ہے۔ ملکہ مہر نگار ایک پختہ کار عورت ہے اور انجمن آرا اس کے مقابلے میں محض ایک حسین شہزادی ہے۔

دونوں کے درمیان دوسرا بڑا فرق یہ ہے کہ جان عالم انجمن آرا پر عاشق ہے اور مہر نگار خود جان عالم کی عاشق ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو انجمن آرا کا کردار مہر نگار کے سامنے دب کر رہ گیا ہے۔ کیونکہ مہر نگار کی شخصیت اور اس کے دوسرے اوصاف فسانۂ عجائب کے صفحات پر جس طرح ابھر کر سامنے آئے ہیں اس سے قاری کے ذہن پر اس کی مکمل شبیہ سامنے آجاتی ہے۔

نیر مسعود نے ان دونوں کرداروں کا جس طرح تقابل کیا ہے اس سے مہر نگار کی فوقیت ظاہر ہوجاتی ہے۔ چونکہ مہر نگار جان عالم کی عاشق ہے اور انجمن آرا محبوبہ۔ جان عالم خود ایک معشوق صفت عاشق ہے۔ اس طرح انجمن آرا کی بے رخی اور سرد مہری اس کی معشوقیت کا نتیجہ اور مہر نگار کا گھرا لگاؤ اس کی عاشقی کا اشاریہ ہے۔ ملکہ اور انجمن آرا کے کرداروں میں پختگی اور بھولے پن کا بنیادی فرق بھی ابھر کر سامنے آتا ہے۔ جب ملکہ کی ایک منہ لگی خواص ملکہ کو چھیڑتی ہے تو وہ حسرت بھرے لہجے میں کہتی ہے:

"مردار ہم تیری چھیڑ چھاڑ سب سمجھتے ہیں لیکن کیا کریں افسوس کی جا ہے۔۔۔"

اور جب انجمن آرا کی سہیلیاں اس سے ایسا ہی مذاق کرتی ہیں تو وہ خفگی کا اظہار کرتی ہے اور کہتی ہے:

"بھئی مجھے چھیڑو گی تو رو دوں گی' اپنا سر پیٹ لوں گی"

چنانچہ ملکہ جہاں جہاں بھی فسانۂ عجائب کے صفحات پر نمودار ہوتی ہے پورے منظر پر چھا جاتی ہے۔ ملکہ کو اپنے اوپر کامل اعتماد ہے۔ اور جان عالم کو وہ کم عقل سمجھتی ہے، وہ بڑے شگفتہ انداز میں جان عالم کی غلطیوں کا مذاق آڑاتی ہے۔ لیکن وہ اس کی عاشق زار بھی ہے۔ وہ نسوانی شرم وحیا سے بھی واقف ہے۔ جب جہاز کے ٹوٹنے پر ایک بادشاہ اسے بچالیتا ہے اور ہوش میں آنے پر وہ اسے اپنے قریب دیکھتی ہے تو شرم سے سر جھکا لیتی ہے۔ اس طرح نیر مسعود نے مہر نگار کے مقابلے انجمن آرا کو ایک حسین گڑیا سے تشبیہہ دی ہے اور مہر نگار کے سامنے اس کی شخصیت کچل کر رہ گئی ہے۔ اور وہ ملکہ کی صدائے بازگشت معلوم ہونے لگتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود جب انجمن آرا کی شادی کے لیے اس کی عندیہ لیتی ہے اس وقت انجمن آرا کی شخصیت نمایاں ہوتی ہے جب اس موقع پر اس کی زبان سے ایک طویل مکالمہ پڑھنے کو ملتا ہے، جان عالم کے ساتھ انجمن آرا کی شادی تین اسباب کی بنا پر تجویز کی جاتی ہے۔

ایک تو یہ کہ جان عالم نے اس کی جان بچائی ہے۔ دوسرا یہ کہ وہ شہزادہ ہے اور تیسرا یہ کہ وہ نہایت خوبصورت ہے۔ یہاں پر پہلی بات کہ جان عالم کے احسان کے بدلے میں اس سے بیاہ دینے جانے کی تجویز اس کی خودداری کو ٹھیس پہنچاتی ہے اور وہ یہاں تک کہہ گزرتی ہے کہ:

> ''آپ کی لونڈی ہوں، بہر صورت فرماں بردار، اگر کنوئیں میں جھونک دو؛ چاہ سے گر پڑوں، اُف نہ کروں، مگر جو آپ اس (جان عالم) کی شکل پر ریجھ، محنت ومشقت کو سمجھ بوجھ یہ مقدمہ کیا چاہتی ہیں تو میں راضی نہیں ہوں'' (نقوش، صفحہ ۱۷)

یہاں پر انجمن آرا بے تکلفی سے باتیں کرتی ہے جب کہ ایسے موقع پر اسے شرم سے سر جھکا لینا چاہیے تھا مگر اس نے ایسا نہیں کیا بلکہ وہ رضا مندی کا اظہار کرتی ہے، نیر مسعود نے سید ضمیر حسن کا ایک اقتباس نقل کیا ہے جو یہ ہے:

> ''سرور نے انجمن آرا کو معصوم اور بھولی بھالی لکھا ہے لیکن فسانہ پڑھنے والے کو اس سے اتفاق نہیں ہوسکتا۔ وہ نہایت چالاک اور موقع شناس ہے، اپنی پہلی ملاقات میں اس نے جان عالم سے جس بے تکلفی اور بے حجابی سے

گفتگو کی وہ بھی ہماری توجہ کی مستحق ہے۔ جب اس کی ماں جان عالم کے
ساتھ اس کی شادی کرنے کے سوال پر اس کی رضا مند طلب کرتی ہے تو وہ
جس چالاکی اور طراری سے اپنے خیال کا اظہار کرتی ہے وہ ہمارے ذہن
سے اس خیال کو تو قطعی طور پر خارج کر دیتا ہے کہ انجمن آرا بھولی بھالی اور
معصوم ہے بلکہ ہمارے ذہن میں اس کے کردار کا جو نقش بنتا ہے وہ ایک تیز
طرار جہاں دیدہ اور چالاک عورت کے کردار کا نقش ہے'' [1]

اس کے بعد نیر مسعود نے ضمیر حسن کے اس بیان سے اختلاف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انجمن آرا کے کردار کا تجزیہ متوازن نہیں ہے۔ کیونکہ اپنے پورے مکالمے میں اس نے کہیں بھی جان عالم سے اپنی دلچسپی یا اس کے ساتھ شادی کی خواہش کا اظہار نہیں کیا بلکہ اسے ایک طرح کی سودے بازی قرار دیکر اپنی نارضامندی کا اظہار کیا ہے۔ اپنے جذبات کی اس پردہ پوشی کو اس کی غیرت مندی کیوں نہ سمجھا جائے۔ مہر نگار بے شک شرمیلی حیادار ہے لیکن انجمن آرا بھی بے شرم اور بے حیا نہیں ہے۔ اس لحاظ سے فسانۂ عجائب کی ان دونوں ہیروئنوں میں سے اگر کسی ایک کو اصل ہیروئن مانا جا سکتا ہے تو یقیناً وہ مہر نگار ہے۔ مگر نسوانی کرداروں کے سراپا کا تفصیلی بیان نہ ہونا ایک غیر متوقع بات ہے۔

پیر مرد: رجب علی بیگ سرور نے اپنی کتاب میں اس کردار کی شخصیت پر زیادہ روشنی نہیں ڈالی ہے۔ البتہ انداز پیش کش ایسا ہے جس سے اس کی انفرادیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ اسی پنہاں انفرادیت کو نیر مسعود نے عیاں کرنے کی سعی کی ہے۔ پیر مرد ملکہ مہر نگار کا باپ ہے۔ جو کبھی بہت بڑا بادشاہ تھا وہ ''عالم بے بدل، ساحر بے مثل'' ہے۔ جان عالم کی بیشتر کامیابیاں اسی پیر مرد کی مرہون منت ہیں۔ اس لیے اس کا کردار بہت اہم ہے۔ فقیری لے لینے اور نہایت منکسر المزاج ہونے کے باوجود اس کے انداز میں جو شاہانہ شکوہ اور خود اعتمادی ہے وہ فسانۂ عجائب کے کسی بادشاہ میں نہیں ملتی۔

اس کردار کا سب سے اہم پہلو اس کی عزلت پسندی ہے۔ اس کے لیے بدترین حادثہ یہ ہے کہ اسے اپنا گوشۂ عافیت چھوڑ کر باہر آنا پڑا۔ جب وہ جان عالم اور اس کے لشکر کو بچانے کے لیے بلایا جاتا ہے تو آ کر ملکہ کو ڈانتا ہے۔

---

[1] فسانۂ عجائب کا تنقیدی مطالعہ، صفحہ ۵۳

''تمھاری بدبختی ہے ہماری وضع میں فرق ڈالا۔ برسوں کے بعد باغ سے نکالا''

دوسرا پہلو جو قاری کی توجہ اپنی طرف کھینچتا ہے وہ ہے ملکہ مہر نگار کے بارے میں اس کا رویہ، مہر نگار جان عالم کو اتنا چاہتی ہے کہ ایک عرصے تک اس کے کہنے کے باوجود اس کی مفارقت کے خیال سے شادی نہیں کرتی۔ اور پیر مرد بھی محض اسی کے تعلق سے جان عالم اور اس کے لشکر کو بچانے کے لیے اپنا کنجِ عزلت چھوڑ کر نکل آتا ہے۔ وہ اپنی بیٹی کی محبت میں یہاں تک نیچے اتر جاتا ہے کہ ایک اجنبی شخص (جان عالم) سے یہ درخواست کرتا ہے کہ وہ اس کی بیٹی کو فراموش نہ کرے۔ اس واقعہ کو سامنے رکھ کر پیر مرد کے کردار کو دیکھیں تو ہمیں پیر مرد کے لیے اس مدعا کا کسی صورت میں بھی اظہار کرنا اس کی خودداری کے منافی ہے اور اسی سے مہر نگار کے ساتھ پیر مرد کی محبت کی شدت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

کوہ مطلب برآر کا جوگی: فسانۂ عجائب کے کرداروں میں یہ کردار بھی اہمیت کا حامل ہے۔ حالانکہ سرورؔ نے اس کردار کے حوالے سے کوئی خاص فنی خوبی نہیں دیکھائی ہے۔ مگر نیر مسعود نے اس مضمون میں اس کی خوبیوں کو سراہتے ہوئے بعض ناقدین سے اختلاف بھی کیا ہے۔ کیونکہ ایک ایسا کردار جو نہ ہندو اور نہ مسلم ہے بلکہ دونوں مذہب سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کی شخصیت اجتماع ضدین کی مثال بن جاتی ہے جو غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ نیر مسعود اس کردار کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''جوگی ہندو مسلم اتحاد کی علامت ہے۔ اس کی خانقاہ میں ترسول بھی گڑا ہے اور کھاروے کی لہراتی ہوئی جھنڈی پر ''کلمۂ شہادت'' بھی لکھا ہے اس کی کمر میں ''کردھنی'' بھی ہے اور ''گلے میں محمودی کی کفنی''۔ اس کے مصلے پر سجہ وسجدہ گاہ بھی ہے اور پوتھی بھی ہے۔ اس کے ماتھے پر قشقہ بھی ہے اور سجدے کا گٹھا بھی۔ وہ بیک وقت ایک ہندو جوگی بھی ہے اور مسلمان فقیر بھی۔''
>
> (نقوش، صفحہ ۷۵)

انہی تمام اوصاف ضدین کو ذہن میں رکھتے ہوئے گیان چند جین نے اس پر تنقید کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''کردار نگاری کی معجون مرکب وہ جوگی ہے جس سے جان عالم کشتی کی شکستگی کے بعد ملتا ہے اسے ایک پہلو سے پکا ہندو سادھو اور دوسرے پہلو سے پکا مسلمان درویش دکھایا ہے۔ یہ اجتماع ضدین محال ہے۔ ہندو رسوم و مذہب کی پابندی اسلام سے کافر گردانتی ہے اور اسلامی طرز اور اسلامی عبادت زمرۂ ہنود سے خارج کرتی ہے۔ ایسا شخص دونوں مذہبوں میں مردود قرار پائے گا'' [1]

ڈاکٹر گیان چند جین کے اس تنقیدی رویے سے نیر مسعود نے اختلاف کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''بے شک کوہ مطلب برآر کے جوگی کا سا معجون مرکب انسان دونوں مذہبوں میں مردود قرار پائے گا لیکن دونوں مذہبوں کے ماننے والے عوام میں وہ عموماً ولی ہی سمجھا جائیگا۔ کبیر کی مثال ہمارے سامنے موجود ہے۔ ان کو ہندو بھی سمجھا جاسکتا تھا اور مسلمان بھی، درحالے کہ وہ نہ ہندو تھے نہ مسلمان'' (نقوش، صفحہ ۷۶)

لیکن یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ سرور نے جوگی کی جو کردار نگاری پیش کی ہے وہ اسی مذہبی رواداری کی علامت ہے جو اودھ کے حکمرانوں کے یہاں نسبتاً معتدل شکل میں ملتی ہے۔ اور یہ اس تصور کی علامت ہے جو سرور کے ذہن میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے باہمی ارتباط کی صورت میں موجود ہے۔

نیر مسعود گیان چند جین اور دوسرے نقادوں کے بیانات کو اگر دیکھا جائے تو بھی فسانۂ عجائب کی کردار نگاری میں جھول نظر آئیگا مگر اس کتاب کے زمانۂ تصنیف کو اسی عہد کی دوسری داستانوں سے موازنہ کر کے دیکھیں تو یقیناً اس نتیجہ پر پہونچیں گے کہ سرور نے اپنے کرداروں کو نہایت فنی چابکدستی اور مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے اور دوسری داستانوں کے بالمقابل فسانۂ عجائب کے کردار مہر نگار، جان عالم اور انجمن آرا وغیرہ کو جیتے جاگتے محسوس کریں گے۔ اور اس مضمون کا ماحصل بھی یہی ہے جس سے فسانۂ عجائب میں کردار نگاری کی اہمیت ثابت ہوتی ہے۔

---

[1] اردو نثر کی داستانیں، وقار عظیم، صفحہ ۴۳۰

غالبیات:

نیر مسعود نے جس طرح دیگر کلاسیکی شعراء واد باء پر تحقیقی وتنقیدی مضامین تحریر کئے ہیں اسی طرح غالب کی شاعری اوران کی تصانیف پر بھی مضامین لکھے ہیں۔غالبیات کے متعلق انہی مضامین کا مختصر جائزہ یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

(ا) ''قاطع برہان'': مرزا غالب کی زندگی کا آخری معرکہ ان کی کتاب ''قاطع برہان'' (۱۸۶۲ء) سے شروع ہوتا ہے۔ یہ کتاب محمد حسین برہان ابن خلف تبریزی کی ضخیم فارسی فرہنگ ''برہان قاطع'' کی مخالفت میں لکھی گئی ہے۔ غالب نے ''قاطع برہان'' لکھ کر اُس کتاب کی بعض غلطیوں کی نشاندہی کر کے تصحیح کی ہے۔

نیر مسعود کا یہ مضمون ''قاطع برہان'' رسالہ ''نیا دور'' لکھنؤ ۲۶/جنوری ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا جس میں انھوں نے غالب کی مذکورہ کتاب کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ غالب نے ''برہان قاطع'' کے تیئس ہزار سے زیادہ الفاظ کی تشریح میں صرف دوسو چوراسی الفاظ سے اختلاف کیا ہے۔ چنانچہ غالب کا کہنا ہے:

> ''میں نے برہان قاطع کی غلطیوں میں سے بہت کم لکھی ہے یہ تک کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ میں نے اس کی سوغلطیوں میں سے ایک لکھی ہے،۔۔۔۔وہ کوئی صحیفۂ آسمانی تو ہے نہیں کہ اس میں چوں وچرا کی گنجائش نہ ہو۔ بہر حال ایک انسان کا کلام ہے جو چاہے اسے میزان نظر پر تول سکتا ہے'' (صفحہ،۵۱)

چونکہ غالب کی یہ کتاب مشکل مقفی فارسی نثر میں ہے، اس لیے نیر مسعود نے ''قاطع برہان'' کا سبب تصنیف پیش کرنے کے بعد اس کتاب کے منتخب مقامات کا اردو ترجمہ پیش کیا ہے تا کہ فارسی سے نابلد شائقین حضرات بھی اس سے کچھ استفادہ کرلیں۔ چنانچہ نیر مسعود نے ''برہان قاطع'' کی عبارت پچیس مقامات سے نقل کی ہے۔ اوراس عبارت کے نیچے ''قاطع برہان'' کی عبارت درج ہے۔ دونوں کتابوں کے تقابلی مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ حسین برہان نے واقعی بعض الفاظ کی تشریح بالکل غلط اور نامناسب کی ہے اور غالب نے بالکل صحیح جگہوں پر نشاندہی کی ہے۔اس طور پر ان کا اعتراض لائق تحسین معلوم ہوتا ہے۔

''برہان قاطع''پر اعتراضات ختم ہونے کے بعد'' قاطع برہان'' کے بقیہ مباحث کا بھی ترجمہ پیش کیا گیا ہے۔اس طرح انھوں نے دونوں کتابوں کو سامنے رکھ کر تقابلی مطالعہ کا ایک نمونہ پیش کیا گیا ہے،قاطع برہان پر نیر مسعود نے جس طرح بحث کی ہے اگر اس کا مطالعہ کیا جائے تو ممکن حد تک تشنگی ختم ہو جاتی ہے اور اس طرح کتاب کا تعارف وتبصرہ سے'' قاطع برہان'' کی اہمیت میں اضافہ ہوتا ہے۔

(۲) غالب کا ایک استعارہ: اگر شعر فہمی کے لحاظ سے دیکھا جائے تو نیر مسعود شمس الرحمٰن فاروقی سے کم نہیں ہیں۔ کیونکہ فاروقی صاحب متن (Text) کو سامنے رکھ کر شعر کی تشریح کرتے ہیں،اور نیر مسعود نے بھی اسی راہ کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔ان کا مضمون '' غالب کا ایک استعارہ''اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو رسالہ ''اردوادب'' سہ ماہی ۷۳-۱۹۷۲ء میں شائع ہوا،جس میں غالب کے ایک شعر''موج سراب دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال'' کی تشریح پیش کی گئی ہے۔
نیر مسعود نے غالب کے اس شعر کو ایک استعارہ کے طور پر پیش کیا ہے۔

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار تھا

اکثر ناقدین وشارحین نے اس شعر کے مرکزی مضمون ''فریب وفا'' پر ہی اکتفا کر لیا ہے لیکن نیر مسعود نے فریب وفا پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ اس شعر کے الفاظ میں پوشیدہ پیچ وخم کو سنوار کر چھ طرح سے تشریح پیش کی ہے۔اور بتایا ہے کہ یہ شعر صرف ایک استعارہ ہی نہیں بلکہ انسانی تجربہ کا بھی مظہر ہے۔
شعر کی مختلف جہتوں سے شرح کرنے کے بعد نیر مسعود نے پر فریبی وفا کی سختی کو ہی استعارہ نہیں کہا بلکہ ترک وفا، راہ وفا کی سختی،فریب شکستگی،مایوسی اور احتجاج کا بھی استعارہ بنادیا ہے۔اور اس طرح یہ شعر اپنے اندر ایک دریا سمو لیتا ہے۔
نیر مسعود نے ہر ہر لفظ کو علیحدہ کیا ہے اور اس کے رموز وغوامض پر غور کر کے اس کی تشریح اس طرح کی ہے کہ یہ شعر بالکل آفتاب کی طرح چمکنے لگتا ہے۔جس سے نیر مسعود کی شعر فہمی کا ثبوت مہیا ہوتا ہے۔

(۳) غالب کا تنقیدی شعور: غالب کی شاعری کے حوالے سے بے شمار کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں اور ان کی شاعری کی متعدد شرحیں لکھی جا چکی ہیں۔ حالی، طباطبائی، بیخود موہانی، اور سلیم چشتی وغیرہ نے غالب کے اشعار کی جو تشریحیں پیش کی ہیں انھیں دیکھنے کے بعد نیر مسعود اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ان شارحین کی تشریحیں الگ، اور غالب کی تشریحیں بالکل مختلف ہیں۔ جس سے غالب کا تنقیدی شعور کچھ مشکوک سا نظر آنے لگتا ہے۔ یہ مضمون مجلّہ ''غالب نامہ'' جولائی ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا تھا۔

نیر مسعود نے سب سے پہلے غالب کے جس بیان کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، وہ غزل کی تعریف کے سلسلے میں ہے۔ چنانچہ غالب نے غزل کی جو تعریف کی ہے، وہ اس طرح ہے:

> ''کہ وہ ایک معشوقۂ پری پیکر ہے، تقطیع شعر اس کا لباس اور مضامین اس کا زیور ہے، دیدہ وروں نے شاہد سخن کو اس لباس اور اس زیور میں روکشِ ماہ تمام پایا ہے''

اور ایک جگہ وہ سخن کو ''عالم قدس کی گراں ارز متاع'' قرار دیا ہے۔ اس تعریف پر نیر مسعود نے تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ غالب نے غزل کی جو تعریف کی ہے وہ کوئی تعریف نہیں ہوئی، اور ان کی یہ تعریف مشکوک نظر آتی ہے۔ اسی طرح غالب نے اچھے شاعر کے لیے چار چیزیں لازمی قرار دی ہیں۔

(۱) سخن عشق (۲) عشق سخن (۳) کلام حسن (۴) اور حسن کلام، غالب کے اس بیان سے نیر مسعود کو غالب کی تنقیدی فکر میں معروضیت کی کمی نظر آتی ہے۔

نیر مسعود نے غالب کے جن اشعار کو اپنے مضمون میں پیش کیا ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں:

کوئی دن گر زندگانی اور ہے ۔۔۔ اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے
نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا ۔۔۔ کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا
ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے ۔۔۔ یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے
تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم ۔۔۔ میرا سلام کہیو! اگر نامہ بر ملے

ان اشعار سے کیا معنی نکلتے ہیں اور خود غالب نے ان کا کیا مطلب بیان کیا ہے اگر دونوں کو موازنہ کریں تو اس سے غالب کے شعورِ نقد پر کسی قدر روشنی پڑتی ہے۔

(۱) مذکورہ اشعار کے پہلے شعر کی تشریح میں غالب کا بیان یوں ہے:

> ''اس میں کوئی اشکال نہیں، جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں، شاعر اپنا قصد کیوں بتائے کہ میں کیا کرونگا، مبہم کہتا ہے کہ کچھ کروں گا، خدا جانے شہر میں یا نواح شہر میں تکیہ بنا کر فقیر ہو کر بیٹھ رہے یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے''

غالب کے تشریح کردہ شعر کی روشنی میں نیر مسعود اس شعر کی لفظیات سے بحث کرتے ہوئے معانی کی تہہ تک پہونچنے کی کوشش کرتے ہیں اور غالب کی تشریح پر اپنی رائے قائم کرتے ہیں۔ انھوں نے اس شعر پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ تشریح صرف دوسرے مصرعے کی ہوئی۔ پہلے مصرع کی نہیں، اس لحاظ سے یہ شعر حشو قرار پاتا ہے۔

(۲) دوسرا شعر غالب کے بہترین شعروں میں سے ایک ہے۔ یہ شعر اتنا تہہ دار ہے کہ اس کا سیدھا سادا یا سپاٹ سا مطلب بیان نہیں کیا جا سکتا بلکہ اس کے کئی مفہوم اور کئی جہتیں کھل کر سامنے آتی ہیں، غالب اس شعر کی شرح میں ''کاغذی پیرہن'' کی تلمیح کی صراحت کرتے ہوئے یوں لکھتے ہیں:

> ''پس شاعر یہ خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورت تصویر ہے اس کا پیرہن کاغذی ہے''

اور شعر کا مطلب ایک جملے میں بیان کرتے ہیں کہ ''یعنی ہستی اگر چہ تصویر اعتبار محض ہو موجب رنج وملال وآزار ہے''۔

نیر مسعود نے اس شعر کے پہلے مصرع کو حشو قرار دیا ہے اور کہا کہ:

''انھوں (غالب) نے فریاد کا سبب ہستی کا ''موجب رنج وملال وآزار'' ہونا مراد لیا ہے نہ کہ ہستی کا عارضی اور فنا پذیر ہونا، حالانکہ یہ فنا پذیری ہی ہستی کے لیے ''موجب رنج وملال وآزار'' ہے ''پیکر تصویر'' سے غالب ہستی کا ''مثل تصاویر اعتبار محض'' ہونا مراد لیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تصویر ''اعتبار محض'' نہیں ہوتی۔ اس کا ایک محسوس اور قائم بالذات وجود ہوتا ہے۔ تصویر کو ''اعتبار محض'' قرار دے کر غالب نے ''شوخیِ تحریر'' کی معنویت کم کر دی، اس لئے کہ تصویر کو محض اعتباری ماننے کا مطلب یہ ہوا کہ کاغذ پر نہ کچھ بنایا گیا نہ لکھا گیا، پھر نہ تحریر رہ جاتی ہے نہ شوخیِ تحریر'' (صفحہ ۱۵۲)

(۳) تیسرا شعر: غالب نے تیسرے شعر کی شرح اس طرح کی ہے:

''جب ہم آپ اپنی قسم ہو گیے (یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے) تو گویا اس صورت میں ہمارا ہونا ہمارے نہ ہونے کی دلیل ہے (ہستی اپنی فنا پر دلیل ہے)''

نیر مسعود کا خیال ہے کہ غالب نے یہاں بھی ''نقش فریادی''۔۔۔الخ کی طرح قسم کے اعتبار محض اور غیر جسمانی ہونے پر زور دیا ہے۔ اور اس کی مثال سیمرغ سے دی ہے۔ غالب کی تشریح کے آئینہ میں اس شعر کو اگر دیکھا جائے تو ان کے شعر کا پہلا مصرع حشو ہو جاتا ہے۔ کیونکہ آپ اپنی قسم ہو جانے کی وجہ سے ہمارا ہونا ہمارے نہ ہونے کی دلیل کیونکر بن گیا۔ یہ غالب کی تشریح نہیں بتاتی۔

(۴) چوتھا شعر: غالب نے اس شعر کی جو تشریح کی ہے اس پس منظری داستان کو الگ رکھ کر نیر مسعود نے اس شعر کی صرف لفظیات پر غور وخوض کے بعد ایسی تشریح کی ہے جو قابل تعریف ہے۔ نیر مسعود کو اس شعر میں چار لفظ ''کلام''، ''ندیم''، ''سلام'' اور ''نامہ بر'' جو شعری مسلمات میں سے ہیں ان سے بحث کی ہے، ظاہر ہے کہ شعر کی تشریح کرنے میں شمس الرحمٰن فاروقی اور نیر مسعود سے زیادہ عہد حاضر میں اور کون ماہر ہوسکتا ہے۔ غالب نے جو سیدھی اور سپاٹ تشریحیں کی ہیں ان کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے جان بوجھ کر اپنے تنقیدی شعور کو سطحی بنانے کی کوشش کی، اور بعد کے شارحین کو خوش فہمی کا موقع دیا۔ اسی لیے آج کے شارحین غالب کے شعروں کا مطلب خود غالب سے بہتر سمجھتے ہیں اور اس طرح غالب کا شعر آفاقی درجہ اختیار کر لیتا ہے۔

اس طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عہد حاضر میں اگر نیر مسعود غالب کے اشعار کو یا کسی شعر کے ایک مصرعے کو حشو قرار دیتے ہیں تو ہمارے لیے ایک چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے جو بہت بڑی بات ہے۔

غالبیات اور مسعود حسن رضوی ادیب

پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے مرزا غالب سے تعلق خاطر کا اندازہ غالب سے متعلق اُن کے متعدد مضامین و کتب سے ہوتا ہے۔ نیر مسعود کا یہ مضمون ''غالبیات اور مسعود حسن رضوی ادیب'' کے عنوان سے مجلّہ ''غالب نامہ'' جنوری تا اپریل ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا تھا۔ جس میں انھوں نے ادیب کی شعر فہمی اور ذکی الحسی کی داد دی ہے۔ اور لکھا ہے کہ ادیب غالب کے سخت سے سخت اشعار کی بھی بالکل واضح تشریح کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے تھے۔ نیر مسعود اس مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''وہ غالب کے مشکل شعروں کی واضح تشریح کرتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ غالب کے متعدد شعر محض اس وجہ سے عیب دار یا مبہم معلوم ہوتے ہیں کہ لوگ ان کو صحیح لہجے میں پڑھتے نہیں وہ خود غالب کے کئی شعروں کو ان کے اصل لہجے میں پڑھ کر ان کے ظاہری عیب کو رفع اور اصل معنی کو واضح کر دیتے تھے''

مثلاً ایک شعر ہے:

اُس لب سے مل ہی جائیگا بوسہ کبھی تو ہاں
شوق فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

اس شعر پر انور علی فرید آبادی نے اپنی کتاب ''قتیل اور غالب'' میں اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے کہ غالب کے اس شعر میں ''تو ہاں'' کا لفظ بالکل محض ہے۔ اس پر ادیبؔ نے تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''مصنف نے یہ شعر صحیح طور سے پڑھا نہیں، پہلے مصرعے میں ''کبھی تو ہاں''
کے لفظوں کو ایک ساتھ ادا نہیں کرنا چاہیے بلکہ ''کبھی تو'' کے بعد ذرا سا وقفہ
ہونا چاہیے اور ''ہاں'' کو دوسرے مصرع سے ملا کر یوں پڑھنا چاہیے:

اس لب سے مل ہی جائیگا بوسہ کبھی تو
ہاں شوق فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

مذکورہ بالا اقتباس اور مثال سے ادیبؔ مرحوم کی شعر فہمی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنی کتاب ''ہماری شاعری'' میں اپنے بیان کی دلیل میں کلاسیکی اور جدید شعراء کے اشعار سے مثالیں دی ہیں۔ مگر کلاسیکی شعراء میں میرؔ کے بعد سب سے زیادہ غالب کے اشعار کو ہی پیش کیا ہے۔

غالب ادیب کے خصوصی مطالعے کا موضوع کبھی نہیں رہے مگر غالب سے متعلق ان کی متفرق تحریریں ایسی جامع ہیں کہ غالب شناسوں میں ان کا شمار بآسانی ہوسکتا ہے۔

نیر مسعود کے مضمون میں غالب کے حوالے سے ادیب کے متفرق مضامین کا احاطہ کیا گیا ہے جو مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) ''متفرقات غالب'' (طبع دوم کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ء) یہ ''مرزا غالب کے غیر مطبوعہ اور نادر مکتوبات و منظوبات'' کا مجموعہ ہے۔

(۲) ''شرح طباطبائی اور تنقید کلام غالب'' اس میں ادیب کے کچھ تنقیدی نکات درج ہیں۔ ادیب نے غالب کے محاسن کلام اور معائب کلام دونوں کو جمع کر کے کتاب کی صورت میں شائع کیا ہے۔

(۳) ''مرزا غالب کا کچھ غیر مطبوعہ کلام اور اس کی شان نزول'' ماہنامہ ''الناظر'' لکھنؤ دسمبر ۱۹۳۴ء میں شائع ہوا تھا۔

(۴) ''مرزا غالب کی ایک ہنگامہ خیز مثنوی'' ماہنامہ ''زمانہ'' کانپور مارچ اپریل ۱۹۴۶ء یہ دونوں مضامین ''متفرقات غالب'' میں شامل ہیں۔

(۵) ''غالب کے دو تعزیت نامے اور چتا جان'' ماہنامہ ''ماہِ نو'' کراچی ۱۹۴۹ء میں چھپا تھا۔

مرزا حاتم علی بیگ مہؔر کی محبوبہ کا نام ''چنا جان'' تھا۔ اس کی وفات پر غالب نے مہؔر کو دو تعزیتی خط لکھے تھے۔ جن میں سے ایک دو فقرے بہت مشہور ہوئے مثلاً ایک یہ کہ:

''بھئی یہ مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں'' اور دوسرا یہ کہ ''چشم بد دور، وہی ایک حور''۔

(۶) ''خطوط مشاہیر بنام ولایتؔ و عزیؔز صفی پوری شاگرد غالبؔ'' مشمولۂ (عیار غالب مرتبہ مالک رام)۔

(۷) ''فکر غالب'' (غالب کے ایک شعر کی شرح) ماہنامہ ''کتاب''، لکھنؤ، مارچ ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا۔

(۸) ''مرزا غالب تب اور اب'' (ماہنامہ ''کتاب''، لکھنؤ، اپریل ۱۹۶۹ء) میں چھپا۔

(۹) ''غالب کے ایک قصیدے پر واجد علی شاہ کا عطیہ'' (ہماری زبان، علی گڑھ، ۲۲ر ستمبر ۱۹۷۱ء)

(۱۰) ''غالب کا ایک فارسی خط'' (رسالہ ''تحریک''، دہلی، مئی ۱۹۷۲ء)

(۱۱) ''غالب کا ایک خط اور غالب کے نام دو خط'' (ماہنامہ ''نیا دور''، لکھنؤ، ۲۶ر جنوری ۱۹۷۴ء)

بہر حال نیر مسعود کے اس مضمون میں صرف غالب کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے، تا کہ مسعود حسن رضوی ادیب کا شمار بھی غالب شناسوں کی فہرست میں ہو جائے۔

(۵) موازنۂ ہوسؔ و غالب: سید محمد حسن شرقی لکھنوی کی لکھی ہوئی یہ کتاب جو صرف ۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ منشی بانکے لعل سکینہ ملازم نامی پریس لکھنؤ کے زیر اہتمام مارچ ۱۹۳۳ء میں شائع ہوئی جس میں خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت کا لکھا ہوا دو صفحے کا مقدمہ بھی شامل ہے۔ نیر مسعود نے اس پر ایک مضمون لکھا جو مجلّہ ''غالب نامہ'' جنوری ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا۔ ''موازنہ ہوسؔ و غالبؔ'' کے سرورق کی عبارت سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ اس کتاب میں نواب محمد تقی علی خاں ہوسؔ کا ذکر زیادہ اور مرزا غالب کا کم ہے۔

کتاب کی سرخیوں میں سے ایک سرخی ''موازنۂ ہوس و غالب'' ہے جس میں ہوسؔ اور غالب کی شاعری سے بحث کی گئی ہے اور دونوں کے موازنے کے دوران غالب کے کلام پر عمومی تبصرہ کے بعد ان کی بعض خامیوں کی نشاندہی یوں کی گئی ہے:

(الف) فارسی آمیز غزل: اس میں شرقی لکھنوی نے لکھا ہے کہ عہد شاہی میں فارسی آمیز غزل گوئی کی جاتی تھی اور داد سخن لیے جاتے تھے۔ لہٰذا ہوس نے بھی اسی رنگ میں غزل کہی تھی اور اپنا دیوان مرتب کیا تھا۔ اور انہی کی تقلید میں غالب نے بھی اپنا کلام مرتب کیا۔

(ب) غالب کے تئیں دوسری بات یہ کہی گئی کہ انھوں نے اکثر مقامات پر عامیانہ الفاظ کا استعمال کیا ہے اور کلام کو سہل الممتنع بنانے کی کوشش میں سوقیانہ بنا دیا ہے۔ اور مندرجہ ذیل شعر کو نمونے کے طور پر پیش کیا ہے۔

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے　　کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

پہلے شعر میں ''بتاؤ'' کی جگہ ''بتلاؤ'' اور دوسرے شعر میں ''دھول دھپا'' عامیانہ زبان ہے۔ ایسے الفاظ سے ثقات پرہیز کرتے ہیں۔

(ج) غالب کی تیسری خامی یہ بتائی گئی کہ ان کے کلام میں محاوروں کا استعمال غلط ہے۔ جس کی مثال میں یہ شعر درج کیا گیا ہے۔

ناچار بے کسی کی بھی حسرت اٹھایئے
دشواری رہ وستم ہمرہاں نہ پوچھ

یعنی اس شعر میں ''حسرت اٹھانا'' کے محاورے کو غلط ٹھہرایا گیا ہے۔ اسی طرح ایک اور شعر

بساط عجز میں تھا ایک دل یک قطرہ خوں وہ بھی
سو رہتا ہے بہ انداز چکیدن سرنگوں وہ بھی

اس شعر کی خامی یہ ہے کہ اردو زبان میں فارسی مصدر بہ لحاظ قانون زبان اردو کبھی ''چکیدن'' مستعمل نہیں ہوا اور نہ ہی شعرائے لکھنؤ و دہلی کے کلام میں نظر آتا ہے۔

(۴) غالب نے ہوسؔ کی غزل پر ہی اپنی ایک غزل بہت معرکتہ الآرا کہی ہے۔ اور اتفاق کی بات یہ ہے کہ دونوں نے ایک ہی مضمون کو نظم کیا ہے۔ لیکن یہ کہہ کر کہ ہوس کے یہاں جیسی نازک خیالی، مضمون آفرینی ہے وہ غالب کے یہاں نہیں، غالب کی اہمیت کم کر دی گئی۔ دونوں شعراء کی غزل کا ایک ایک شعر ملاحظہ ہو:

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر
(غالبؔ)

خون جگر کے ساتھ کہیں دل چلا نہ جائے
رونا ذرا تو دیدۂ خوں بار دیکھ کر
(ہوسؔ)

ظاہر ہے کہ اگر کوئی کسی کی غلطیاں نکالنے پر تل جائے تو ایک ایک غلطی ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکال ہی لیتا ہے، ہوسکتا ہے غالب نے ایسے اشعار کہے ہونگے مگر جس شعر پر زیادہ زور دیا گیا ہے وہ شعر غالبؔ کے متداول دیوان سے باہر ہے۔ جو دیوان کامل میں بھی شامل نہیں ہے۔ اسی لیے نیر مسعود نے جب اس مضمون کو لکھا اور تحقیقی نظر ڈالی تو معلوم ہوا کہ ہوس کے سلسلے میں جتنی بھی عبارتیں نقل کی گئی ہیں ان کی استنادی حیثیت مشکوک ہے۔ چنانچہ نیر مسعود تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''موازنۂ ہوس وغالب کی حیثیت سے اس کتاب کی کوئی خاص قدر و قیمت
نہیں، اس لحاظ سے البتہ اس کی اہمیت ہے کہ ہوس لکھنوی کے بارے میں
پہلی تصنیف ہے، اگر چہ ہوس کے جو حالات اس میں لکھے گئے ہیں ان کی
استنادی حیثیت مشکوک ہے'' (صفحہ۹۶)

لہٰذا نیر مسعود اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ جب اس کتاب کی استنادی حیثیت مشکوک ہے، اور جس کی کوئی اہمیت نہیں تو ایسی کتاب میں غالب کے اشعار کی طرف انگشت نمائی کرنا بے جا ہے۔

(۶) عہد جدید میں غالب کی مقبولیت کے اسباب: نیر مسعود کا یہ مضمون مجلّہ ''غالب نامہ'' جولائی ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا تھا۔ جس میں نیر مسعود نے غالب کی شاعری کے توسط سے ان کی اہمیت وافادیت اور عہد جدید میں اس کی مقبولیت کے اسباب ساڑھے سات صفحات میں بیان کئے ہیں۔ جس کا لب لباب یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

غالب کی شہرت، ان کے فن کی قوت اور ان کی شخصیت کے پیچ وخم کی بناء پر ہوئی ہے۔ اور ان کی یہ شہرت ومقبولیت ان کے دوران حیات سے لے کر آج تک چلی آ رہی ہے، اسی لیے کہا جاتا ہے کہ غالب کو ان کی زندگی میں جتنی مقبولیت ملی اتنی اقبال کے سوا کسی اور اردو شاعر کو نہ مل سکی۔

نیر مسعود کا خیال ہے کہ غالب کے یہاں ایسے بہت سے اشعار مل جاتے ہیں جو عام انسانی واردات کی عکاسی کی حامل ہونے کے بجائے غیر معتدل اور پیچیدہ ہیں۔ غالب نے نامانوس، خلاف محاورہ اور فارسی نما اردو میں بہت سے غریب مضامین باندھے اور انوکھے شعری پیکر خلق کیے ہیں، لیکن غالب نے ان مضامین میں سے اپنی دل بستگی کا اعتراف کیا اور یہ بھی اعلان کر دیا کہ جو شعر اس دیوان میں شامل نہیں ہیں انھیں میرے ''آثارِ تراوش رگ کلک'' میں نہ سمجھا جائے اور مجھ کو ان شعروں کی تحسین سے ممنون اور تنقیص میں ماخوذ نہ کیا جائے، مثلاً:

میں نے کہا کہ ''بزم ناز چاہیے غیر سے تہی''
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں!

عشق بے ربطیِ شیرازۂ اجزائے حواس
وصل زنگارِ رخِ آئینۂ حسنِ یقیں

ہے کشادہ خاطرِ وابستہ در رہن سخن
تھا طلسم قفل ابجد خانۂ مکتب مجھے

کرے ہے لطفِ اندازِ برہنہ گوئی خوباں
بہ تقریب نگارش ہائے سطرِ شعلہ یاد آتش

ان کے علاوہ اور بہت سے اشعار ایسے ہیں جو عرصہ تک تنقیدی مزاج پر پورے نہ اترے۔ لیکن عہد جدید میں یہی کلام غالب کی مقبولیت کا سبب بھی بنے اور ذہن جدید کے لیے سب سے زیادہ قابل توجہ ٹھہرے۔ کیونکہ جدید نقادوں نے شاعری سے جہاں بحث کی ہے وہاں پر مبہم کلام کو شاعری کا عیب نہیں سمجھا، اور علامتی پیرایہ کو شعر کا بہترین پیرایہ قرار دیا۔ لہٰذا جدید نقادوں نے غالب کے اشعار میں یہ خوبیاں دیکھیں تو غالب کو اپنے قریب محسوس کیا۔ مبہم کلام کے سلسلے میں نیر مسعود کا خیال ہے کہ:

''ابہام شعر کا عیب نہیں، حُسن ہے۔ مبہم شعر ٹھیک سے سمجھ میں نہ آنے کے باوجود اچھا معلوم ہو سکتا ہے اور مختلف النوع تاثر پیدا کر سکتا ہے۔'' (صفحہ ۶۲)

غالب کا مبہم کلام ہی نہیں بلکہ صاف اور سہل شعروں نے بھی عہد جدید کے سیاق و سباق میں نئی معنویت حاصل کر لی۔ کیونکہ ان اشعار میں بھی تفکر، تشکیک اور نا آسودگی کا احساس جو جدیدیوں کا خاصہ رہا ہے مل جاتا ہے۔ نیر مسعود نے غالب کی مقبولیت کا سبب عہد جدید میں اس وجہ سے بھی بتایا کہ جب روسی نقاد غالب کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ بھی سماجی شعور، عوام دوستی اور سامراج دشمنی میں اپنے معاصروں سے آگے پاتا ہے۔ اور جب جدید امریکی شاعرہ ایڈرین رچ کو غالب کی چند غزلوں کے انگریزی ترجمے پیش کیے گیے تو ان اشعار میں اسے ارتکاز

خیال اور ہمہ گیری نظر آئی۔ اسی طرح غالب کے اشعار جاپانی، ہائیکو یا الگزنڈر پوپ کے کپ لٹ (Couplet) یا یونانی شاعری کی بیتوں کے اجمال سے مختلف ہیں۔ اس لیے غالب کی عہد جدید میں مقبولیت زیادہ ہے اور آئندہ بھی رہے گی۔

(۶) غالب کا نعتیہ کلام (فارسی): نیر مسعود کا مضمون اس وجہ سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے غالب کے نعتیہ کلام سے اپنی گفتگو کا آغاز کیا ہے۔ جس کے سلسلے میں لوگوں نے بہت کم لکھا ہے۔ نیر مسعود کا یہ مضمون ''غالب نامہ'' جولائی ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں نیر مسعود نے غالب کے نعتیہ کلام پر مشتمل تین قصائد اور ایک غزل سے گفتگو کی ہے۔

جس طرح قصیدہ گو شاعر اپنے ابتدائی شعروں میں ممدوح کی تعریف اور پریشان حالی کا ذکر کرتا ہے اسی طرح جب غالب بھی قصیدہ لکھتے ہیں تو ابتدائی اشعار میں اپنی پریشانیوں کا ذکر کرتے ہوئے گریز پر آتے ہیں اور نعت شروع کرتے ہیں۔ پہلے قصیدہ میں رسول کو خطاب کرتے ہوئے اپنی بدبختی اور زمانے کی ناسازگاری کی شکایت کے بعد اس مقطع پر اپنا قصیدہ ختم کرتے ہی

بہ جنبش اثر لا الہ الا اللہ
غبار ہستی غالب ز پیش برداری

دوسرا قصیدہ ''آں بلبلم کہ در چمنستاں بہ شاخسار'' سے شروع ہوتا ہے۔ ابتدائی کیس شعروں میں غالب اپنی تعریف، بدبختی اور پریشانی وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے اکیانویں شعر سے اصل نعت رسول کی ابتداء کرتے ہیں، اور آخر میں دوستوں کے حق میں دعا اور دشمنوں کے لیے بدعا پر نعت ختم ہوتی ہے۔ شروع کے نعتیہ شعروں میں غالب آپ کی ذات گرامی اور نامی سے متعلق دو توجیہیں پیش کرتے ہیں، اور مطلع ثانی (۶۸ ویں شعر) سے غالب معرفت کے کچھ اور مضامین رقم کرتے ہیں۔ مثلاً آپ کو وجود میں لاکر تقدیر نے الوہی مکارم اخلاق کے مجموعے کی شیرازہ بندی کی ہے وغیرہ۔ اس کے بعد دس دعائیہ شعروں پر نعت ختم ہوتی ہے۔

تیسرا قصیدہ ''چوں تازہ کنم درسخن آئین بیاں را'' سے شروع ہوتا ہے جس میں پچپن شعر ہیں۔ اس میں نعت

رسول کے ساتھ منقبت حضرت علی بھی شامل ہے۔ غالب ابتدائی چودہ شعروں میں اپنے کمال سخن سنجی کا ادعائی بیان کرتے ہیں، پھر دو شعروں میں یوں گریز کرتے ہیں کہ جب میں شاعری کی بدولت یہ مرتبہ حاصل کرلیا ہے تو اب چاہتا ہوں کہ میرے سخن کا پایہ عرش سے بھی بلند تر ہوجائے اور یہ بلندی سخن اسی طرح حاصل ہوسکتی ہے کہ میں ''ممدوح خداوندز مین وزماں'' کی ستائش کروں۔

اس کے بعد سولہ نعتیہ شعر ہیں۔ پھر گیارہ شعروں میں اپنے بیگانۂ شریعت ہونے کا افسوس کرتے ہیں، لیکن منقبت میں بھی خطاب رسول خدا ہی سے رکھتے ہیں۔ پھر چار شعروں میں آپ کی توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور اس مقطع پر قصیدہ ختم کرتے ہیں:

از غالب دلخستہ مجو منقبت و نعت

دریاب بہ خون جگر آغشتہ فغاں را

اس کے بعد غالب اپنی غزل شروع کرتے ہیں۔ اس نعتیہ غزل میں نو اشعار ہیں جس کی ردیف ''محمد است'' ہے، اس کی سب سے اہم خاصیت یہ ہے کہ کوئی بھی شعر ذکر رسول سے خالی نہیں۔ ہر شعر میں ممدوح کی تعریف وتوصیف اس طرح کی گئی ہے کہ رسول اللہ کے سامنے ہر شئے ہیچ نظر آنے لگتی ہے۔

غالب جب نعتیہ غزل پر آتے ہیں تو ہمیں غیر متوقع صورتحال سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کیونکہ جس طرح ان کے اشعار میں طرز بیان کی صناعی اور قدرت خیال کی آویزش ہوتی ہے ویسی ندرت سے ان کی نعتیہ غزل عاری نظر آتی ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ غزل کی ردیف ''محمد است'' ہے جس نے غالب کو بلندی خیال تک پرواز کرنے کے ساتھ ایک حد تک محدود بھی کر دیا ہے۔ چنانچہ نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ''غالب کی نعتیہ غزل غیر متوقع طور پر ان کیفیتوں سے عاری اور کمزور شاعری کی مثال ہے۔ عجب نہیں کہ اس کا سبب غزل کی ردیف ''محمد است'' ہے جس نے غالب کو بہت زیادہ محتاط کر دیا ہے۔ یہاں نہ مضامین میں کوئی ندرت ہے، نہ طرز بیان میں کوئی صناعی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزل

تبرکاً داخل دیوان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔'' (صفحہ۲۲۲)۔

نیر مسعود نے غالب کی نعتیہ غزل پر گفتگو کرنے کے بعد محاکمہ بھی پیش کیا ہے اور آخر میں غالب کے تئیں یہ خیال بھی ظاہر کیا ہے کہ:

''غالب نے آپ کے فیوض و برکات اور مدارج و مراتب کا تذکرہ زیادہ کیا ہے اور کارنامیہ رسالت کے باب میں تقریباً خاموش ہیں، یعنی اس نعتیہ کلام کو پڑھ کر یہ تو اندازہ ہو جاتا ہے کہ شعر کے لیے ممدوح بہت عظیم اور محبوب ذات ہے، لیکن یہ اندازہ نہیں کہ اس ذات کی سیرت اور رفتار گفتار کے وہ کون سے عملی مظاہر تھے جنھوں نے اسے اس قدر عظمت اور محبوبیت کا مالک بنادیا۔''

لیکن اس کے باوجود جس طرح نعتیہ شاعری میں شاعر بالعموم ذات رسول سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتا ہے اور آخر میں اعتراف کر لیتا ہے کہ آپ کا مرتبہ اس کے دائرہ خیال میں نہیں آسکتا، اسی طرح غالب بھی نعتیہ غزل کے اس مقطع پر بات ختم کر دیتے ہیں:

غالب، ثنائے خواجہ بہ یزداں گذاشتیم
خاں ذات پاک مرتبہ دین محمد است

(۷) محققین غالب: حالی: بحوالہ یادگار غالب:

''یادگار غالب'' کے حوالے سے نیر مسعود نے حالی کی اس کتاب کو بہ نظر دقیق مطالعہ کے بعد ایک تحقیقی مضمون ''محققین غالب'' کے عنوان سے لکھا ہے جو مجلّہ ''غالب نامہ'' ۱۹۹۷ء میں شائع ہوا۔
حالی نے غالب کی سوانح عمری ''یادگار غالب'' کے نام سے لکھی۔ انھوں نے یادگار غالب کو لکھنے میں جن جن

ماخذوں اور مطلوبہ کتابوں کو اکھٹا کیا، یادگار غالب انہی ماخذوں پر مبنی ہے۔ یادگار غالب میں جن ماخذوں کی نشاندہی کی گئی ہے یا حوالہ دیا گیا ہے نیر مسعود نے ان سب کی اجمالی فہرست اس مضمون کے تحت پیش کی ہے، اس کے بعد انھوں نے اپنی تحقیق سے حالی کی اس تصنیف میں کئی غلطیوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ جس کا مختصر خلاصہ یوں ہے۔

(الف) حالؔی پر پہلا اعتراض یہ کیا گیا کہ حالؔی کے پاس جتنے ماخذ تھے ان ماخذوں سے جتنا اور جیسا کام لے سکتے تھے نہیں لیا۔ خصوصاً غالب کی حیات اور شخصیت کے بارے میں ان سے بہتر لکھنے والا کوئی نہ تھا مگر حالی نے اسے ضمنی حیثیت دی ہے۔

(ب) ''یادگار غالب'' کی اشاعت کے بعد سے اب تک غالب پر جو خردبینی سے تحقیق ہوئی ہے اس کے نتیجہ میں حالی کی تحقیقات کا غلط ثابت ہونا ناگزیر ہے۔ لہٰذا نیر مسعود نے اپنی تحقیق سے یہ نتیجہ نکالا کہ جہاں حالی نے غالب کے بیانات کو اپنا ماخذ بنایا ہے وہیں حالی کے بیانات میں بھی غلطیاں ملتی ہیں۔ مثلاً غالب کا بیان، پس منظر، جوئے کی علت میں گرفتاری اور مرزا یوسف کی موت وغیرہ سے غالب کے بیانات میں جہاں تضاد ملتا ہے وہاں بھی حالؔی غالب کے بیان کا تضاد دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کی سب سے عمدہ مثال، ملّا عبدالصمد کا قضیہ ہے جس سے تضاد نمایاں ہو جاتا ہے۔

(ج) تیسرا اعتراض یہ کیا گیا کہ حالی کو اس بات کا احساس تھا کہ غالب نے اپنے بارے میں جو لکھا ہے اس میں حقیقت پوشی سے کام لیا گیا ہے۔ اور بعض جگہ حالی نے کنایۃً بڑی شائستگی سے اس کا اظہار بھی کیا ہے۔

(د) چوتھا اعتراض یہ ہے کہ غالب کے خانگی تعلقات کے سلسلے میں حالی نے جو کچھ لکھا ہے وہاں بھی تضاد نمایاں ہے۔ حالی کا بیان ہے کہ غالب تحریر اور تقریر میں اکثر اپنی بیوی سے بیزاری کا اظہار کرتے تھے۔ اور پھر آگے کہتے ہیں کہ غالب اپنے خانگی تعلقات سے مطمئن تھے۔ اور چند سطروں کے بعد لکھتے ہیں ''وہ ہمیشہ تعلقات خانگی کو جداً یا ہزلاً ایک سخت مصیبت بتایا کرتے تھے'' اور اس عبارت سے یہ بات صاف طور پر نمایاں ہو جاتی ہے کہ غالب واقعی اپنی خانگی زندگی سے بیزار تھے۔

(ر) حالؔی نے غالب کی شراب نوشی کے سلسلے میں لکھا ہے کہ غالب کو شراب پینے کی عادت تھی۔ مگر جو مقدار انھوں نے مقرر کر لی تھی اس سے زیادہ کبھی نہیں پی۔ لیکن حالی پھر لکھتے ہیں کہ نشے کی عادت نے غالب کی صحت کو غارت کر دیا۔ نیر مسعود کا اس پر یہ اعتراض ہے کہ یہ بات بھی پینے میں احتیاط اور اعتدال کے نظریئے کی نفی کرتی ہے۔

(د) حالی کا ضابطۂ اخلاق، اور غالب کے ساتھ ان کی عقیدت یہ دو عنصر حالی کی راہ میں حائل ہوئے جن کی وجہ سے غالب کے ساتھ وہ کما حقہ انصاف نہ کر سکے۔ اسی لیے نیر مسعود کا کہنا ہے کہ کسی مرحوم شخصیت کے منفی پہلوؤں کو نمایاں کرنا اخلاق کی دنیا میں غیبت اور عیب جوئی کہلائے گا۔ لیکن تحقیق کی دنیا میں محقق کا ان سے صرف نظر کرنا اس کی تحقیق کو نامکمل ٹھہراتا ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ حالی نے غالب کا حق تو ادا کیا مگر غالب پر تحقیق کا حق نہیں ادا کیا۔ الغرض حالی کے بیانات میں یہ تضادات نادانستہ اور بے خیالی کا نتیجہ بھی ہو سکتے ہیں مگر یہ بھی کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان تضادات کے پردے میں حالی نے تحقیق کا حق ادا کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

(۸) ''غالب کا غیر متداول کلام'': (جولائی ۱۹۹۹ء) نیر مسعود نے غالب کے متداول اور غیر متداول کلام کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصہ کے تحت غالب کے بہت سے ایسے اشعار کی مثال دی گئی ہے جن کا شمار بہترین کلام غالب میں ہوتا ہے۔ غالب نے ان اشعار کو اپنے متداول دیوان میں شامل کیا ہے مثلاً:

- ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب۔۔۔۔۔۔۔۔
- کوی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے۔۔۔۔۔۔۔۔
- دیر وحرم آئینۂ تکرار تمنا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔
- ہجوم سادہ لوحی پنبۂ گوش حریفاں ہے۔۔۔۔۔۔۔
- ہوں گرمیِ نشاط تصور سے نغمہ سنج۔۔۔۔۔۔۔۔۔

دوسرا حصہ ان اشعار کا ہے جس میں غالب کی فارسی زدگی اور مشکل گوئی نہیں ہے بلکہ ان شعروں میں سہل ممتنع زبان و بیان کا سلیس اور با محاورہ الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے:

- خدا یعنی پدر سے مہرباں تر۔۔۔۔۔۔۔۔۔
- خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدد جانے۔۔۔۔۔۔۔
- خود پرستی سے رہے باہم دگر نا آشنا۔۔۔۔

؎ عیب کا دریافت کرنا ہے ہنر مندی اسدؔ۔۔۔۔
؎ سمجھا ہوا ہوں عشق میں نقصان کو فائدہ۔۔۔۔۔
؎ وہ شوخ اپنے حسن پہ مغرور ہے اسدؔ۔۔۔۔۔۔

تیسری قسم کے تحت وہ اشعار آتے ہیں جن کی وجہ سے غالب کو مہمل گو اور چیستان طراز سے تعبیر کیا گیا۔ وہ اشعار یہ ہیں۔

؎ گلزار دمیدن شررستان رمیدن۔۔۔۔۔
؎ اے بہ ضبطِ حال خونا کردگاں جوش جنوں۔۔۔
؎ نیم رنگی ہائے شمعِ محفلِ خوباں سے ہے۔۔۔۔۔
؎ ساقی نے از بہر گریباں چاکیِ موجِ بادۂ ناب۔۔۔۔

ایسے کلام کو غالب نے ''مضامین خیالی'' کہہ کر غیر متداول قرار دیا۔ اسی لیے غالب نے اعلان کر دیا تھا کہ ایسے کلام کو متداول تصنیف میں نہ سمجھا جائے۔

غالب اپنے غیر متداول اشعار کو شائع کرنے کے خلاف تھے۔ اگر ان کے غیر متداول کلام کو جمع کیا جائے تو ایک پورا دیوان تیار ہو سکتا ہے ایسے کلام کو غالب نے نہیں بلکہ ان کے زمانے نے مسترد کر دیا تھا۔ لیکن عہد حاضر میں ہمارا ذہن اور زمانہ اسے قبول کرنے کو تیار ہے۔

احتشام حسین

نیر مسعود نے مذکورہ مضامین کے علاوہ کچھ اہم شخصیتوں کے خاکے بھی لکھے ہیں، ان میں سے ایک سید احتشام حسین کا خاکہ بھی شامل ہے۔ جو رسالہ ''نیا دور'' ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔ موصوف نے یہ مضمون اس وقت لکھا تھا جب احتشام حسین لکھنؤ کی سکونت ترک کر کے الٰہ آباد میں مقیم ہو گیے تھے۔ ان کی غیر موجودگی میں لکھنؤ کی ادبی فضا پر بے کیفی کے بادل چھائے ہوئے تھے ان کے نہ ہونے سے لکھنؤ میں ادبی نشست برائے نام رہ گئی تھی۔

نیر مسعود نے احتشام صاحب کے اخلاقی و ذہنی صلاحیت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان میں مروت بہت زیادہ تھی۔ اسی مروت کی وجہ سے انھیں خاصی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا تھا اور لوگ ان کی مروت سے خوب فائدہ اٹھاتے تھے۔

نیر مسعود کا کہنا ہے کہ احتشام صاحب کی علمی وادبی موضوعات پر گفتگو لائق تحسین ہوا کرتی تھی۔ علاوہ ازیں ان کی عام گفتگو بھی بہت دلچسپ ہوا کرتی۔ جب کوئی واقعہ سناتے یا بیان کرتے تو سننے والے کی پوری توجہ اپنی طرف متوجہ کر لیتے تھے اور سامعین مسحور ہو کر رہ جاتے، جب ادبی محفل ہوا کرتی تھی تو کسی نہ کسی شکل میں غالب کا نام درمیان میں آ ہی جاتا تھا، جس سے احتشام صاحب کی غالب فہمی کا بھی ثبوت ملتا ہے۔

نیر مسعود نے احتشام صاحب کو بہت قریب سے دیکھا اور سمجھا تھا۔ جس کا اظہار انھوں نے ایک دوسرے مضمون ''احتشام صاحب شخصیت کے چند پہلو'' رسالہ (اکادمی، دو ماہی، اتر پردیش، ۲۰۰۳ء) میں کیا ہے۔ نیر مسعود نے جس عقیدت مندی اور احترام سے ان کا خاکہ کھینچا ہے اس سے ان کی پوری شخصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

احتشام حسین اپنے چھوٹوں کو اپنے غیر معمولی علم سے فیضیاب کرتے تھے۔ وہ اپنے تمام طالب علموں سے دلچسپی کی باتیں کیا کرتے تھے، جو چھوٹوں کو ذہنی طور پر ان سے قریب کرتی تھیں اور اس طرح ہر ایک کو یہ احساس ہوتا تھا کہ اس پر احتشام صاحب کی خاص توجہ ہے۔

اسی طرح جب احتشام صاحب کسی مجلس یا اجتماع میں ڈائس پر بیٹھے ہوئے ہوتے تو ان کی نگاہ ہر شناسا چہرے پر لمحہ بھر کے لیے ضرور ٹھہرتی تھی اور وہ اپنے ابروؤں کو ہلکی سی جنبش دیتے گویا وہ پوچھ رہے ہوں کہ کیا حال ہے۔ اچھا تم بھی ہو؟

احتشام صاحب چونکہ لکھنؤ یونیورسٹی کے استاد تھے اور مسعود حسن رضوی ادیب کے گھر ان کی آمد و رفت تھی اس لیے نیر مسعود بھی اپنے مسائل میں ان سے مشورہ برابر لیتے رہتے تھے۔ اگر ان کی رائے پوچھنے والے کی رائے سے مختلف ہوتی تو اس کا اظہار وہ بالواسطہ یا مبہم انداز میں کرتے تھے۔

نیر مسعود نے اپنے سلسلے میں لکھا ہے کہ ایک زمانے میں مجھ کو ہمنگوے بہت زیادہ پسند تھا۔ اس کے حوالے سے بہت سی کتابیں موجود تھیں۔ تو احتشام صاحب نے کہا کہ ''آج کل ہمنگوے کو بہت پڑھ رہے ہو؟'' نیر مسعود نے اعتراف کے ساتھ ہمنگوے کے بارے میں ان کی رائے دریافت کی تو احتشام صاحب کہنے لگے۔ اچھا لکھنے والا تھا لیکن Morbid تھا۔ احتشام صاحب کے اس مختصر تبصرے کا اثر نیر صاحب پر اس قدر رہا کہ ان کی دلچسپی ہمنگوے سے کم ہوگئی۔

اس طرح احتشام حسین سے نیر مسعود کا ذاتی لگاؤ اور قلبی محبت ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے لیے عزت واحترام کا جذبہ بھی تھا، جس کا اظہار نیر مسعود نے اپنے اس مضمون میں کیا ہے۔

انیس کے مراثی کا تہذیبی پس منظر

نیر مسعود کا یہ مضمون مجلّہ ''غالب نامہ'' جنوری تا مارچ ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا۔اس مضمون میں انیس کے مرثیوں میں تہذیب کی عکاسی جس طرح کی گئی ہے اس کا پس منظر بیان کیا گیا ہے۔

نیر مسعود نے انیس کی تہذیبی فضا پر دو طرح سے نظر ڈالی ہے۔ایک وہ تہذیبی فضا جس نے انیس کے مرثیے کو پروان چڑھایا۔اور دوسری وہ تہذیبی فضا جسے خود انیس کے مرثیے نے خلق کیا۔

انیس کے مرثیوں میں سب سے پہلا جو تہذیبی عنصر ملتا ہے وہ رزم کا ہے اور وہ خالص لکھنوی تہذیب کے عام مذاق کا نتیجہ ہے۔مگر اس کے باوجود انیس کے مرثیوں کے پس منظر میں جو تہذیبی فضا جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے وہ لکھنوی تہذیب سے یکسر علیحدہ ہے۔کیوں کہ انیس کے مراثی میں محض جنگ کی منظر کشی، صنائع و بدائع اور لکھنوی تہذیب، اسلحہ بندی، زبان و بیان، شادی بیاہ کی رسموں کا نام نہیں بلکہ نام ہے اس تہذیب کا جو وہاں کے امراء و سلاطین اور ان کے لواحقین کے ہاتھوں میں تھا۔

انیس کے مرثی میں جہاں لفظ ''شہر'' کا ذکر ملتا ہے وہ دراصل ایک اجڑی ہوئی بستی ہے جہاں سب ایک صف میں کھڑے نظر آتے ہیں۔اگر کردار کے اعتبار سے ان کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو انھیں مثالی کردار ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔مگر ''داستانوں'' کے مثالی کرداروں سے مختلف ہے۔کیونکہ انیس کے کردار عمامے اور قبائیں بھی زیب تن کرتے ہیں اور میدان جنگ میں عربی دُف بھی بجتے ہیں۔لیکن اس کے باوجود انیس کی پس منظری تہذیب نہ عربی ہے نہ عجمی، بلکہ یہ کردار تو اس تہذیب کے آئینہ دار ہیں جو لکھنوی تہذیب کے مقدس کرداروں کو زیب دیتی ہیں اور وہی تہذیبی فضا انیس کے مرثیوں میں نظر آتی ہے۔

سید رفیق حسین (۱۸۹۴ء ۔ ۱۹۴۲ء)

سید رفیق حسین اردو کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں مگر وہ گم نامی کی زندگی گزار کر دنیا سے رخصت ہو گیے اور ان کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔

ان کا افسانوی مجموعہ ''آئینۂ حیرت'' شائع ہو چکا ہے۔ رفیق حسین کا گوشہ شائع کیا تو ان کی افسانہ نگاری پر اختر حسین رائے پوری اور شمیم احمد کے تنقیدی مقالے، ان کی زندگی اور شخصیت پر الطاف فاطمہ سید فضل قدیر اور سید مختار اکبر کے اہم مضامین شائع ہوئے تب ان کی طرف اہل ادب کی نگاہ اٹھی اور آصف فرخی نے اپنے مضمون ''رفیق حسین زبان بے زبانی'' میں ان کے افسانوں کا بھرپور جائزہ لیا۔ پھر بھی ان کی طرف اتنی توجہ نہیں کی گئی جس کے وہ مستحق تھے۔

اسی کمی کو محسوس کرتے ہوئے پھر سے نیر مسعود نے ان پر ایک مفصل مضمون (مجلّہ ''سوغات'' ستمبر ۱۹۹۳ء) میں لکھا تا کہ ان کی قدر شناسی ہو سکے۔ لہٰذا نیر مسعود نے اس مضمون کے تحت رفیق حسین کے افسانوی مجموعہ ''آئینۂ حیرت'' میں شامل آٹھ افسانوں (''کفارہ، ہیرو، کلوا، گوری ہو گوری، آئینۂ حیرت، ہر فرعونے راموسی، شیریں فرہاد، اور بے زبان'') کے موضوعات اور اس کی ہیئت و تکنیک کے حوالے سے بھی گفتگو کی ہے۔

افسانے پر گفتگو کرنے کے بعد رفیق حسین سے متعلق کچھ تحقیقی مباحث کو بھی سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ رفیق حسین کے بارے میں لکھی جانے والی تحریروں میں جو اختلافات سامنے آئے ہیں ان کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ مثلاً:

(۱) سن ولادت و وفات۔ اس سلسلے میں خود رفیق حسین کے مطابق ان کی پیدائش ۱۸۹۴ء میں ہوئی اور سید مختار اکبر کا بیان ہے کہ ''سید صاحب نے اڑتالیس سال کی عمر پائی ہوگی'' یعنی ان کی ولادت ۱۸۹۸ء یا وفات ۱۹۴۳ء کے قریب ہے۔

(۲) سب سے پہلا مضمون۔ یا پہلا افسانہ کب شائع ہوا؟ اس سلسلے میں مشرف احمد کا ایک بیان نقل کیا گیا ہے کہ رفیق حسین نے ۳۸۔۱۹۳۷ء میں لکھنا شروع کیا تھا، ان کا پہلا مضمون ''امید'' تھا لیکن ''ساقی'' میں شائع ہونے والی ان کی سب سے پہلی تحریر (مضمون) ''میٹھی میٹھی باتیں'' تھی جو ۴۲۔۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی۔ جب کہ سید مختار اکبر کا

بیان ہے کہ انھوں نے اغلباً ۳۷ یا ۳۸ء میں سب سے پہلا مضمون ''امید'' کے نام سے لکھا تھا۔

(۳) ''آئینۂ حیرت'' کی ترتیب اور اس کی اشاعت؟ اس کے حوالے سے کہا گیا ہے کہ ۱۹۴۴ء میں ''آئینۂ حیرت'' تیار تھا، ۵ر مارچ کو شاہد احمد دہلوی نے اس کا تعارف لکھا تھا اور اسی سال ساقی بک ڈپو نے شائع کیا۔

(۴) ''فسانۂ اکبر'' کا زمانۂ تحریر وغیرہ؟

نیر مسعود نے اس سلسلے میں ''نیا دور'' میں شائع ہونے والا اداریہ سے ایک اقتباس پیش کیا ہے اس اداریہ میں لکھا گیا ہے:

> ''نیا دور'' کے اس شمارے میں ہم رفیق حسین کی بہت سی غیر مطبوعہ کہانیاں پیش کررہے ہیں، یہ کہانیاں اس دور سے تعلق رکھتی ہیں جب رفیق حسین نے لکھنا شروع کیا تھا''

یعنی نیر مسعود کے مطابق یہ کہانیاں ۳۸۔۳۷ء میں لکھی گئیں۔

اس طرح نیر مسعود نے رفیق حسین کے حوالے سے بہت سے متفرق بیانات بھی پیش کردیے ہیں تاکہ رفیق حسین پر باقاعدہ تحقیقی کام شروع کیا جاسکے۔

لکھنؤ کی یادگار مجلسیں

نیر مسعود کا تعلق شیعہ مذہب سے ہے۔ ان کے مذہب میں محرم کی مجلسوں کا اہتمام بڑے پیمانے پر ہوتا ہے۔ خصوصاً لکھنؤ شہر شیعوں کا مرکز شروع سے رہا ہے اور وہاں رئیسوں کے پاس دولت بہت تھی، جس کا اظہار وہ امام باڑوں کی آرائش اور تبرک کی تقسیم کے وقت کیا کرتے تھے۔

نیر مسعود کا یہ مضمون رسالہ ''نیا دور'' لکھنؤ فروری تا مارچ ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا۔ انھوں نے اس مضمون میں لکھنؤ کی ان چھ مجلسوں کا ذکر کیا ہے جس میں اس وقت کی مایہ ناز ادبی ہستیاں شرکت کیا کرتی تھیں۔ لکھنؤ میں اس وقت جو مجلسیں بہت مقبول ہوئیں وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) حسینیۂ غفران مآب: یہ عشرۂ محرم کی مجلسوں میں سے ایک مجلس ہے جس میں مولانا سید کلب حسین مرحوم پڑھتے تھے، ان کے نام ہی سے مجلس میں ایک شان پیدا ہو جاتی تھی۔

(۲) مدرسہ ناظمیہ: اس مجلس میں مولانا ابرار حسین مرحوم پڑھا کرتے تھے۔ اور اس مجلس کی خاص بات یہ تھی کہ اس میں عمدہ لکھنوی تمباکو کی خوشبوؤں سے پورا دالان مہک جاتا تھا۔ (یعنی مجلس شروع ہونے سے قبل حقے کا دور چلتا تھا)۔ لیکن جب مجلس شروع ہو جاتی اس وقت حقے اٹھا کر رکھ دیئے جاتے تھے۔ مولانا کی ذاکری متاثر کن ہوا کرتی تھی۔ مصائب پڑھنے میں کبھی کبھی ان کی آواز بھی غائب ہو جاتی تھی۔

(۳) قصر حسینی کی مجلسیں: یہ مجلس بیشتر سہ پہر کو ہوتی تھی۔ جس کے بانی مرحوم اکبر حسین زری والے تھے۔ اس مجلس کے اہتمام میں یہ ہوتا تھا کہ آغاز سے پہلے نفیس قسم کی کشمیری چائے تقسیم ہوا کرتی تھی۔ اور اس مجلس میں پڑھنے والے سید نجم الحسن نثار مرحوم ہوا کرتے تھے کیونکہ وہ نثر خوانی کے کامل استاد تھے۔ نثر کے جملوں کے ساتھ ساتھ مرثیوں کے بند بھی پڑھتے تھے۔ وہ نثر کے جملے آہستہ آہستہ ہموار انداز میں ادا کرتے تھے پھر اچانک ان کے تیور بدل جاتے، اور ایک عجیب کیفیت کے ساتھ مرثیہ پڑھتے۔

قصر حسینی کی مجلسیں بہت مقبول ہوئیں کیونکہ اُن میں عزادار بڑے شوق سے آتے، اور نجم الحسن حسینی جب جماعت کے مجاہدوں، یزیدی لشکر کے سپاہیوں اور سرداروں کے نام گنانے پر آتے تو پوری مجلس اختتام کے قریب پہنچ جاتی، آخر میں فضائل اور مصائب کے بیان پر مجلس ختم ہو جاتی تھی۔

(۴) حسینیۂ سید تقی کی مجلسوں میں مختلف ذاکر پڑھا کرتے تھے۔ آٹھویں محرم تک ان میں مجمع کم ہوتا تھا مگر نویں محرم کو معلوم ہوتا تھا کہ پورا شہر امام باڑے میں اُمڈ آیا ہے۔ اس مجلس میں مولانا سید احمد مرحوم کی اشاروں والی ذاکری اور شبیہیں اٹھنے کا دن ہوتا تھا۔ اس مجلس کی ایک خصوصیت یہ بھی تھی کہ شہر کے تقریباً تمام ذاکر اور مجتہد العصر شریک ہوتے تھے۔ مولانا صاحب اپنے اشاروں سے مجاہدوں کا میدان میں جانا، جنگ کرنا، شہید ہونا، امام حسینؑ کا علی اصغر کے لیے پانی طلب کرنا، حُرملہ چلّۂ کمان میں تیر جوڑنا، اور گردن اصغر پر تیر لگنا، امام حسینؑ کا جہاد آخر میں جانا، تیروں، تلواروں اور نیزوں کے زخم کھانا، گھوڑے سے زمین پر گرنا، عورتوں کی ردائیں اور سکینہ کے گوشوارے چھیننا یہ سب مناظر زندہ ہو کر نگاہوں کے سامنے آتے اور امام باڑے میں صرف رونے کا شور سنائی دیتا تھا۔

(۵) آٹھویں اور نویں محرم کو نیر مسعود کے مکان ''ادبستان'' میں سید علی نقی مرحوم پڑھتے تھے۔ یہاں مخلوط مجمع ہوا کرتا تھا۔ جس میں شہر کے دانشوروں کی بڑی تعداد ہوا کرتی تھی۔ فرنگی محل کے علماء، مولانا عبدالماجد دریابادی، جوش ملیح آبادی وغیرہ سامعین کی صفوں میں ہوا کرتے تھے۔

اس مجلس میں بیان کسی خاص موضوع پر ہوتا تھا۔ جس کا تعین سید مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم کرتے تھے۔ اس مجلس کی فضا روایتی مجالس عزا سے مختلف ہوتی تھی اور مصائب خوانی کا کوئی خاص التزام نہیں ہوتا تھا۔

(۶) بڑی مجلسوں کے علاوہ چھوٹی چھوٹی مجلسیں بھی ہوا کرتی تھیں۔ ان مجلسوں میں دن بھر عزاداروں کی آمد و رفت کا سلسلہ جاری رہتا تھا، اس میں خوانندگی اور تبرک کی رنگارنگی ہوتی تھی۔ ان مجلسوں میں پڑھنے والے عموماً غیر معروف اور بیشتر بوڑھے لوگ ہوا کرتے تھے۔ ان میں کوئی کتاب دیکھ کر پڑھتا اور کوئی زبانی، کوئی تحت خوانی مرثیہ کے چند بند زور سے پڑھتا، کوئی مجلس فارسی میں ہوتی جس میں روضۃ الشہداء پڑھی جاتی تھی، اور اس طرح مجلس ختم ہو جاتی تھی۔

مذکورہ تمام مجلسیں ایسی تھیں جو ماہ محرم میں خاص طور پر منعقد ہوا کرتی تھیں جس سے لکھنؤ کی فضا اور ماحول میں چار چاند لگ جاتے تھے۔ لیکن موجودہ عہد میں نہ اب وہ ہستیاں رہیں اور نہ وہ مجلسیں، لہٰذا نیر مسعود نے اپنے اس مضمون میں ماضی کی یادوں کو دہرانے کی کوشش کی ہے اور خاص خاص مجلسوں کا ذکر کیا ہے، جس سے ماہ محرم میں لکھنوی ماحول کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب

رجب علی بیگ سرور کے حوالے سے نیر مسعود نے کئی مضامین لکھے ہیں ان میں سے ایک مضمون ''رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب'' کے عنوان سے بھی تحریر کیا جو مجلّہ ''غالب نامہ'' جولائی ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ بارہ صفحے کے اس مقالہ میں سرور کے اسلوب نگارش اور ان کی خصوصیات سے بحث کی گئی ہے۔

''فسانۂ عجائب''، ''گلزار سرور'' ''شبستان سرور'' ''فسانۂ عبرت'' اور ''انشائے سرور'' کی نثر کو ایک دوسرے سے تقابل کر کے ان کی اہمیت ظاہر کی گئی ہے اور ان کے نثری اسالیب کی خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے۔

رجب علی بیگ سرور نے ''فسانۂ عجائب'' کے سلسلے میں یہ دعویٰ کیا تھا کہ میں نے اس کتاب میں عربی وفارسی کے دقیق اور مشکل الفاظ کو نکال دیا ہے۔ فسانۂ عجائب کی نثر بڑی حد تک اس دعوے کی بھرپور تائید کرتی ہے مگر جب ہم بغور مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں کہیں کہیں پر تکلف رنگین اور انشا پردازانہ نثر کے نمونے بھی مل جاتے ہیں۔ اسی طرح ملّا رضی کی فارسی داستان ''حدائق العشاق'' جس دقیق اور رنگین عبارت میں لکھی گئی ہے سرورؔ نے اسے ''گلزار سرور'' کے نام سے اردو ترجمہ کیا تو اس میں بھی تمام کوشش کے باوجود ملّا رضی کے نثری اسلوب سے وہ اپنے دامن کو نہیں بچا سکے ہیں۔

''شبستانِ سرور'' میں قصے کے حسب حال حسن تعلیل سے کام لیا ہے۔ مگر قصے میں سادگی اور اختصار کا خیال ضرور رکھا ہے۔ لیکن ''فسانۂ عبرت'' میں انھوں نے بیانیہ نثر کی ایسی مثالیں قائم کی ہیں کہ لکھنؤ کی جیتی جاگتی تصویر ہمارے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے اور ''فسانۂ عجائب'' کی نثر پر فوقیت حاصل کر لیتی ہے۔

اس مضمون میں نیر مسعود نے جہاں ان کی تصانیف کا ایک دوسرے سے تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے وہیں دوسری طرف سرور کے خطوط کی نثر کو بھی زیر بحث لائے ہیں۔ سرور کا وہ اسلوب جس کی بناء پر عام رائے یہ قائم کی گئی تھی کہ وہ مقفع، مصنوعی اور رنگین نثر لکھتے ہیں۔ لیکن جب ہم ان کے خطوط کی نثر کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ سرور کے کچھ خطوط ایسے ہیں جن کا انداز بیان اور طرز نگارش بالکل غالب کی طرح ہے۔ سرور نے ایسا بے تکلف اور رواں اسلوب اپنے خطوں میں اختیار کیا ہے کہ مراسلہ مکالمہ بن گیا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ایک خط سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''کیوں حضرت، ہم کیا پوچھتے ہیں، آپ کیا فرماتے ہیں۔ مزاج کا حال چھپاتے ہیں۔ منضج کا حال، مسہل کا مآل، پھنسی پھوڑوں کا، بہت تھوڑوں کا احوال تو نہ لکھا، ہندو مسلمان کا بکھیڑا چھیڑا''۔

نیر مسعود نے سرور کے نثری اسالیب کی جن جن خصوصیات کا ذکر کیا ہے اس کا اجمالی خاکہ یوں پیش کیا جاسکتا ہے:

(۱) پرتکلف اور رنگین نثر: (واقعات کی تمہید، صبح اور رات کے بیان میں نسبتاً زیادہ رنگین عبارت لکھتے تھے)۔

(۲) انشاء پردازانہ اسلوب: (زیادہ تر ہم قافیہ جملوں، لفظی رعایتوں اور ابہام کا استعمال)۔

(۳) طول کلام: (جو عبارت میں قافیوں کے التزام کی وجہ سے زیادہ پیدا ہوتا ہے)۔

(۴) داستان گوئی کے ضمن میں اصل قصہ کے بیان میں سادگی اور اختصار کا خیال۔

(۵) وہ اپنی نثر میں زیادہ تر اپنے تاثرات اور جذباتی ردِعمل کا اظہار کرتے ہیں۔

(۶) سرور کی نثر کی سب سے نمایاں خصوصیت اس کی شگفتگی اور چلبلا پن ہے۔ یہ طرز اسلوب خاص طور پر ''فسانۂ عبرت'' میں زیادہ ہے۔ جسے مزاحیہ ادب کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔

(۷) سرور نے اپنے خطوں میں ادبی چاشنی کے ساتھ بول چال کا سا انداز بھی برتا ہے۔ لہٰذا مذکورہ حوالوں سے سرور کی نثر کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ان کی نثر صرف بے لطف اور پرتکلف ہی نہیں تھی بلکہ اُس میں گفتگو کا سا پرلطف انداز بھی موجود تھا۔

کیسری کشور

لکھنؤ یونیورسٹی کے میڈیکل کالج میں کیسری کشور بحیثیت ایک معروف ڈاکٹر ملازم تھے۔ نیر مسعود نے انہی کا ایک خاکہ بڑے دلچسپ انداز میں لکھا ہے۔ جو مجلّہ ''سوغات'' مارچ ۱۹۹۶ء میں شائع ہوا۔ نیر مسعود نے اس خاکہ کو افسانوی رنگ دینے کی کوشش کی ہے۔

نیر مسعود نے کیسری کشور سے متعلق ان کے مزاج اور گفتار کے حوالے سے جتنی باتیں سمیٹنے کی کوشش کی ہے اس سے ان کی پوری شخصیت ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ کشور ایک ماہر ڈاکٹر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے شاعر بھی تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اردو سے نابلد تھے۔ مگر اس کے باوجود وہ کلام غالب کے حافظ تھے۔ اسی سبب وہ کچھ نہ کچھ اشعار کہہ لیا کرتے تھے۔ وہ اتر پردیش اردو اکادمی کی مجلس عاملہ کے ممبر بھی تھے۔ ان کا مکان لکھنؤ ریزیڈنسی کی چہار دیواری سے متصل ریور بینک کالونی گارڈ میں تھا۔ جہاں انھوں نے اپنی پوری زندگی گزاری۔

ڈاکٹر کشوری مزاجاً شوخ طبع تھے۔ ان کی ہنسی میں معصومیت اور شوخی کا عجیب امتزاج تھا۔ لطائف وظرائف کے پھول ہمیشہ بکھیرتے رہتے تھے۔ جہاں ایک طرف ان تمام خصلتوں کے مالک تھے وہیں دوسری طرف انھیں امور خانہ داری میں بھی اچھی خاصی مہارت تھی۔ اور دوسروں کو کھلانے پیلانے کے شوقین بھی تھے۔

نیر مسعود اور کشوری کے درمیان ایک طرح سے دوستانہ مراسم تھے۔ دونوں ایک دوسرے سے فون پر برابر گفتگو کیا کرتے اور ایک دوسرے کی باتوں کا مزا لیتے۔ چونکہ دونوں حضرات کی طبیعت شاعرانہ تھی اس لیے کشوری اپنا کوئی شعر پڑھتے اور اس پر نیر مسعود کی رائے لیا کرتے تھے۔

ڈاکٹر کشوری نے اپنی شعر و شاعری کی دنیا آباد رکھی اور اسی کا ثمرہ ہے کہ ان کا ایک شعری مجموعہ ''ہنوز شیشہ گراں'' کے نام سے ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا۔ جس پر یوپی اردو اکادمی کی جانب سے انعام ملا۔ آخر میں کشوری کی شاعری کا کاروبار آہستہ آہستہ مدھم پڑنے لگا۔ وہ اپنی والدہ کی موت کے صدمے برداشت نہ کر سکے۔ اس کا اثر ان پر بھی ہوا اور قلبی دورہ پڑنے سے وہ بھی جولائی ۱۹۷۹ء کو دار فانی کی طرف کوچ کر گیے۔

اس خاکہ کی خاص بات یہی ہے کہ اسے پڑھتے وقت یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ہم کسی کا خاکہ پڑھ رہے ہیں بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم کوئی افسانہ پڑھ رہے ہیں۔ کیونکہ اس خاکہ کی ابتداء اور انتہا دونوں افسانوی انداز میں ہوا ہے۔

اکبر کی علامت سازی

نیر مسعود کا مضمون ''اکبر کی علامت سازی'' رسالہ ''نیا دور'' لکھنؤ، اپریل ۱۹۹۶ء میں شائع ہوا۔ یہ مضمون اس اعتبار سے اہم ہے کہ انھوں نے اکبر کی شاعری کا باریک بینی سے مطالعہ کیا ہے۔ حالانکہ اکبر کی شاعری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور ان کی علامتوں پر بھی گفتگو کی جا چکی ہے، اسی لیے ترقی پسند تحریک جب وجود میں آئی تو اس دور کا سب سے بڑا شاعر اکبر کو ہی قرار دیا گیا۔ اس کی خاص وجہ یہ تھی کہ انھوں نے عوام اور سماج میں پھیلتے ہوئے جدید طرز ہائے زندگی پر بھرپور چوٹ کی اور حقیقت کو ملحوظ رکھا، اس وقت قدیم و جدید اور مشرق و مغرب کے افکار آپس میں اس طرح ہم آہنگ ہو رہے تھے کہ مغرب مشرق پر غالب آ رہا تھا۔ اکبر نے انھیں اپنی شاعری کا موضوع بنایا اور اس میں انگریزی، عربی، فارسی اور اردو کی علامتیں استعمال کر کے اردو شاعری کو ایک نیا موڑ دیا۔

نیر مسعود نے اس مضمون میں اکبر کی پیش کردہ تقریباً ۱۲۴ علامتوں کا ذکر کیا ہے جسے اکبر نے طنز اور مزاح کی صورت میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ اکبر نے جہاں بھی ان علامتوں کا استعمال کیا ہے وہاں ہندو مسلم کی علامت، کالج کو نئی تعلیم کی علامت بنا کر اس کے نقائص کی نشاندہی بھی کی، کہیں اسکول کو انھوں نے لڑکیوں کی نئی تعلیم کی علامت بنایا، جو دنیوی اور دینی فائدہ پہنچانے کے بجائے حیا سے عاری اور خانگی فرائض سے غافل ہو رہی ہیں اسی طرح نئی تعلیم کے سلسلے میں مغرب و مشرق کی ادبی شخصیتوں کو بھی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ مشرقی وسائل کے مقابلے میں انگریزی وسائلِ سفر مثلاً انجن، موٹر وغیرہ کو پیش کرنے کے علاوہ ان لوگوں پر بھی بھرپور طنز کیا ہے جنھوں نے انگریزی طور طریقے اختیار کر لیے۔ اکبر نے صرف ترقی یافتہ وسیلۂ سفر کی طرف ہی اشارہ نہیں کیا بلکہ پورے صنعتی، مشینی دور کی طرف بھی توجہ مبذول کرائی، جسے ہر کوئی سمجھ سکتا ہے کہ ہندوستان میں اس وقت مشرق پر مغرب کا کس طرح حاوی ہو رہا تھا۔

نیر مسعود نے اکبر کو میدان شاعری میں سب سے بڑا علامت نگار تصور کیا ہے۔ کیونکہ جتنی علامتیں ان کے ہاں نظر آتی ہیں وہ کسی اور شاعر کے یہاں دیکھنے کو نہیں ملتی ہیں، نیر مسعود نے اس معنی میں ایک کامیاب قدم اٹھایا کہ اکبر کی اکثر علامتوں کو یکجا کرنے کی کوشش کی، جو لائق تحسین ہے۔

گم شدہ تحریریں

نیر مسعود کے مضامین کا کینوس بہت وسیع ہے، انھوں نے مختلف ایسے موضوعات پر قلم اٹھایا ہے جن تک کسی کی نظر نہیں پہنچی۔ ان کا یہ مضمون مجلّہ ''سوغات'' ۱۹۹۶ء میں شائع ہوا۔ نیر مسعود نے اس مضمون میں اُن پانچ کتابوں کا ذکر کیا ہے جن کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی گئی، وہ کتابیں مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) ''افسانۂ نادر جہاں'' یہ فخر النساء کی لکھی ہوئی کتاب ہے جو مرزا رسوؔا کی ''امراؤ جان ادا'' سے پہلے کی تصنیف ہے اور یہ اردو ناول کی تاریخ میں اہمیت کی حامل ہو سکتی تھی لیکن اسے بھلا دیا گیا۔ اس ناول کا آصف فرخی نے بھی اپنے مضمون ''حیرتی ہے یہ آئینہ'' (سوغات، ستمبر ۱۹۹۳ء) میں تفصیل سے جائزہ لیا ہے، اور اردو والوں کو اس کی اہمیت کا احساس دلایا ہے۔ نیر مسعود نے اس ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''بیانیے کی قوت کے لحاظ سے بھی یہ اردو کا مثالی ناول ہے''۔ انھوں نے اس ناول سے ایک طویل اقتباس پیش کیا ہے جس میں ''لال بخار'' سے پیدا ہونے والی بیماریوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

(۲) ''شریف زادہ'' ہادی رسوؔا کے ناولوں میں سے ایک ایسا ناول ہے جسے ''امراؤ جان ادا'' کے مقابلے وہ اہمیت نہیں مل سکی جس کا وہ مستحق تھا۔ ناول ''شریف زادہ'' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ''امراؤ جان ادا'' ایک طوائف کی داستان ہے اور اس کے برخلاف ''شریف زادہ'' ایک مثالی انسان کی سبق آموز کہانی۔ اس میں گھریلو زندگی کے مرقع اور کامیابی کے لیے ایک انسان کی جدوجہد اور اس کی راہ کی مزاحمتوں کے بیانات بہت جان دار ہیں۔ پریم چند جن کا راست اثر اردو فکشن پر رسوا سے بہت زیادہ پڑا، رسوا سے بہت متاثر تھے'' (صفحہ ۲۳۴)

اس کے بعد نیر مسعود نے ''شریف زادہ'' سے ایک اقتباس پیش کیا ہے جس پر پریم چنؔد کی تحریر ہونے کا گمان گزرتا ہے۔

(۳) تیسری کتاب خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی کی لکھی ہوئی ''ہم جولی'' ہے۔ یہ ایک افسانوی مجموعہ ہے جو اسلوبِ نثر کے لحاظ سے سہل الممتنع اور بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔

عشرت کا افسانوی مجموعہ ''ہم جولی'' دو حصوں میں منقسم ہے۔ جس میں ۳۳ افسانے شامل ہیں۔ ان پر نیر مسعود کی یہ رائے اہمیت کی حامل ہے کہ:

> ''ان میں تینتیس افسانے ہیں اور کچھ کو چھوڑ کر سب افسانوں کا مرکزی کردار ''عورت'' کو بنایا گیا ہے۔ ''ہم جولی'' کی عورتوں میں اودھ کی شاہی بیگموں سے لے کر مفلوک الحال گھرانوں کی لڑکیاں تک شامل ہیں''۔

نیر مسعود نے اس کتاب سے بھی ایک اقتباس نقل کیا ہے جو ''ہم جولی'' حصہ اول کے افسانے ''جعفری خانم'' سے لیا گیا ہے۔ انھوں نے مزید لکھا ہے کہ ''جعفری خانم'' کے اس اقتباس (اور ''ہم جولی'' کے بیش تر افسانوں) کو پڑھ کر یہ احساس شدید تر ہو جاتا ہے کہ ہم نے اردو فکشن کے ہراول دستے کے ساتھ مجرمانہ غفلت برتی ہے۔

(۴) ''قید یاغستان'' محمد اکرام کی لکھی ہوئی مہماتی تحریر ہے اس میں قصہ یہ ہے کہ ۱۹۱۰ء میں انگریزی حکومت کے ایک ملازم محمد اکرام اور ان کے ساتھی ''لالہ سندر لال'' کو سرحد کے فراری باغیوں نے اغوا کر کے یرغمال بنا لیا تھا اور دونوں بہت عرصے بعد بہ مشکل اپنے وطن پہنچے تھے، یہ افسانہ اسی مہم کی روداد ہے۔ نیر مسعود نے اس کتاب پر یہ رائے دی ہے کہ محمد اکرام نے اس مہم میں جو واقعہ بیان کیا ہے یا جو زبان و اسلوب اختیار کیا ہے اس اعتبار سے محمد اکرام کی یہ تصنیف ''قید یاغستان'' اہمیت کی حامل ہے۔

(۵) ''اسم اعظم'' میر کاظم علی زیدی کی لکھی ہوئی کتاب' حضرت علیؑ کی سوانح عمری ہے۔ کاظم علی زیدی نے کئی کتابیں لکھیں مگر ''اسم اعظم'' ان کی بہترین تصنیفوں میں سے ایک ہے۔ نیر مسعود کا خیال ہے کہ کاظم کو اردو کے نثر نگاروں اور انشا پردازوں کی صف میں اول جگہ ملنا چاہیے تھی مگر ایسا نہیں ہوا۔ کاظم علی کے اسلوب کے حوالے سے نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ''فعل استعمال کیے بغیر کئی کئی فقرے لکھتے چلے جانا، پھر ایک ہی فعل لاکر سب فقروں کو سمیٹ لینا آسان نہیں، لیکن کاظم علی کا یہی عمومی اسلوب ہے۔ حضرت علیؓ کی گفتگو، لشکروں کی یلغار، میدان جنگ کی ہلچل کے بیان میں یہ اسلوب اپنے جوہر کھولتا ہے''۔

آخر میں کہا جا سکتا ہے کہ نیر مسعود نے ان گم شدہ تحریروں کی طرف پڑھنے والوں کی توجہ مبذول کرا کے ایک مثبت تنقیدی خدمت انجام دی ہے۔

بہ نام رشید حسن خاں

نیر مسعود کا یہ طویل مضمون رشید حسن خاں کے نام ہے، اس مضمون کی نوعیت تو ایک مراسلے کی ہے مگر اس کی حیثیت کسی تنقیدی مضمون سے کم نہیں۔ مراسلے کی طرح اس میں سلام وآداب اور مکتوب الیہ کو دعائے خیر سے مخاطب کیا گیا ہے۔ مگر چند سطور کے بعد جو مدعا بیان کیا گیا ہے وہ ایک تنقیدی مضمون کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

رشید حسن خاں نے ایک مضمون ''مثنویات شوق: لکھنوی معاشرت کے آئینے'' لکھا تھا جو رسالہ ''ایوانِ اردو'' ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا۔

رشید حسن خاں نے تحقیقی اور تنقیدی میدانوں میں اپنا نام پیدا کیا، اور جس طرح انھوں نے اپنے تحقیقی مضامین ''تنقیدی جانبداری کے اسباب اور اثرات''، ''زبان وبیان کے بعض پہلو''، ''غزل اور ترقی پسندی'' ''تنقید تاریخ ادب اردو''، ''تنقید ثقافت پاکستان'' وغیرہ میں تلخ حقیقتوں کا تلخ لہجے میں اظہار کیا ہے ان سے تحقیق کے بہت سے اصول واضح ہو جاتے ہیں۔

مذکورہ بالا تنقیدی مضامین کے حوالے سے اگر گفتگو کریں تو رشید حسن کی محققانہ شخصیت پر ایک مثبت رائے ہی سامنے آتی ہے۔ مگر جب ان کا مضمون ''مثنویات شوق: لکھنوی معاشرت کے آئینے'' شائع ہوا، اور جب اس مضمون کے حوالے سے نیر مسعود کا جواب جولائی ۱۹۹۸ء میں چھپا تو اسے پڑھ کر رشید حسن خاں کے تحقیقی کارنامے پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے۔

رشید حسن نے اس مضمون میں جو باتیں لکھی ہیں ان سے نیر مسعود متفق نہیں ہیں۔ انھوں نے رشید حسن کی بہت سی غلطیوں کی نشاندہی کی ہے۔

مثلاً: رشید حسن کے بیانات ملاحظہ کیجیے:

> ''لکھنؤ میں یہ عام وضع ہوگئی تھی کہ سر پر مانگ، اس پر مسالے کی کام دار ٹوپی۔۔۔ ماتھے پر دونوں طرف پٹیاں''۔۔۔۔۔ (صفحہ ۲۴)

اس اقتباس پر نیر مسعود کا اعتراض ہے کہ:

''مگر ان تصویروں اور بیانوں میں عام طور پر یہ ''عام وضع'' نظر نہیں آتی مثلاً میر انیس کے سر پر سفید سوتی پنج گوشیہ ٹوپی، نواب والا جاہ کے سر پر عمامہ نظر آتا ہے اور چکن کی دو پلی ٹوپی تو لکھنؤ میں رواجِ عام رکھتی تھی، لیکن آپ کا تائید یافتہ بیان ان شواہد کو جھٹلا رہا ہے۔'' (صفحہ ۲۴)

اسی طرح رشید حسن خاں کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

''لکھنؤ کی تہذیب کا اصل مظہر طوائفیں تھیں، طوائف کو معاشرے میں تہذیبی نمائندگی کا شرف مل گیا تھا''
''مہہ جبیں میں کم اور مہہ لقا میں زیادہ ہمیں طوائف کی جھلک نظر آتی ہے'' (صفحہ ۲۵)

مضمون نگار نے رشید حسن خاں پر چند اعتراضات عائد کیے ہیں:

۱۔ رشید حسن خاں نے ان مثنویوں کو سوچ سمجھ کر نہیں پڑھا اور ناقص مطالعہ کی وجہ سے ان آئینوں کی بعض تمثالیں انھوں نے نہیں دیکھیں (مثلاً: زہرِ عشق کا دو تہائی حصہ جو ہیروئن کی خودکشی سے تعلق رکھتا ہے اور جو اس مثنوی کی مقبولیت کا اصل سبب ہے، اسے نظر انداز کر دیا)۔
۲۔ لکھنوی معاشرت کے موضوع پر انھوں نے برائے نام اور ایک رخے مطالعے کو کافی جان کر خود طبع آزمائی شروع کر دی۔
۳۔ لکھنوی معاشرے پر جو کتابیں اور مضامین شائع ہوئے اسے نہیں پڑھا۔
۴۔ لکھنوی تہذیب و معاشرے پر ماخذوں کی کل بساط (۱) تاریخ اودھ (نجم الغنی) (۲) گذشتہ لکھنو (شرر)

(۳) مثنویاں (شوق) (۴) لکھنو کی طوائفیں (آل احمد سرور) (۵) اور لکھنو کی طوائفوں کی سوزخوانی (خورشید الاسلام) وغیرہ پر ہے اور انہی پانچ ماخذوں پر یقین کے ساتھ قول فیصل سنا دیا، اور تحقیق کے معروضی، منطق اور غیر جذباتی انداز کو جس طرح نظر انداز کیا ہے اس کو بے علمی کی جسارت کے سوا اور کیا کہا جائے۔

رشید حسن نے طوائفوں کی جو تصویریں پیش کی ہیں اس پر نیر مسعود کا یہ اعتراض:

> ''ایک طرف آپ لکھنو میں ہر طرف طوائفوں کی تصویریں دکھا کر اپنی تحقیقی کمائی بڑھانے میں سرگرم ہیں دوسری طرف طوائفوں کی گویا اتنی بھی پہچان نہیں رکھتے جتنی سرور صاحب کے سے نستعلیق بزرگ رکھتے ہیں، کیا خود آپ شریف عورتوں اور طوائفوں میں تمیز نہیں کر سکتے؟'' (صفحہ ۲۵)

نیر مسعود نے رشید حسن خاں کی اس تحقیقی تحریر میں تضاد بیان کی بھی نشاندہی کی ہے۔ اس طرح نیر مسعود نے رشید حسن خاں کے مضمون پر بھرپور تنقیدی و تحقیقی بصیرت سے کام لے کر ان کی جملہ غلطیوں پر صحیح گرفت اور قارئین کے توجہ مبذول کرائی ہے۔

کلاسیکی شاعری کس طرح پڑھی جائے

نیر مسعود کا یہ مضمون رسالہ ''شاعر'' بمبئی میں چھپا۔جس کے تحت کلاسیکی شاعری اور جدید شاعری کے مابین توازن قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔کلاسیکی شاعری جو گذشتہ زمانے کی پیداوار کہی جاسکتی ہے وہ عہد جدید کی شاعری سے مختلف ہے۔مگر کلاسیکی شاعری کو کیسے سمجھا جاسکتا ہے اس سوال کو مضمون نگار نے اٹھایا ہے اور بتانے کی کوشش کی ہے کہ کلاسیکی شاعری کو سمجھنے کے لیے اس دور کے تاریخی، سیاسی اور اقتصادی حالات کا مطالعہ ضروری نہیں بلکہ کسی بھی شاعری کو پڑھنے اور سمجھنے کی پہلی شرط یہ ہے کہ قاری کو اس شاعری کی زبان، استعمال الفاظ اور تلمیحات کا علم حاصل ہونا ضروری ہے اور جس کسی کو بھی یہ تینوں چیزیں میسر ہیں وہ آسانی سے شعر سمجھ سکتا ہے۔مثلاً اس مضمون میں پیش کردہ یہ اشعار دیکھئے:

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انھیں کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

یا یہ شعر دیکھئے:

چشم ماکور شد از جور جہاں بہتر شد
تانہ بینم کہ کند غیر جہا نداریِ ما

یعنی ایک عام قاری کو یہ معلوم کرنے کی ضرورت نہیں کہ میر تقی میر بادشاہ وقت (احمد شاہ) کے ساتھ تھے۔ جو چیز اسے متاثر کرسکتی ہے وہ ان حالات سے واقف ہے۔میر کے شعر کی تاثیر احمد شادہ کی ذات سے واقفیت کے ساتھ اتنی ضرورت محسوس نہیں ہوتی جتنی کہ ''کحل جواہر'' ''خاک پا'' سلائیوں اور آنکھوں کے تلازمے سے ہوسکتی ہے۔اس لیے شعر کی کلید اس کے خارجی محرکات میں نہیں بلکہ شاعر کے استعمال الفاظ میں پنہاں ہوتے ہیں۔لیکن

زمانے کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان میں نئے الفاظ داخل ہوجاتے ہیں اور پرانے الفاظ متروک ہوجاتے ہیں مثلاً۔ غالب نے کہا تھا۔

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

اور فیض نے کہا تھا:

چمن پہ غارت گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

اس لیے جدید شاعری کلاسیکی شاعری سے مختلف ہونے کے باوجود اسے سمجھنے میں کوئی زیادہ پریشانی نہیں ہوئی۔ اسی طرح کلاسیکی شاعری کی زبان میں بہت سے الفاظ کے معانی ومفہوم میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ کیونکہ عشق اور محبت کا مفہوم جو میر وغالب اور دوسرے کلاسیکی شاعروں کے یہاں ہے وہ تصور یا وہ مفہوم اقبال اور فیض وفراق کے یہاں مختلف ہیں۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیکی شاعری کی لفظیات کے مفاہیم تک ہم کلاسیکی شاعری کے وسیلے سے ہی پہنچ سکتے ہیں۔

انیس و دبیر کے شخصی رویّے

(معرکۂ انیس اور دبیر میں)

نیر مسعود کا یہ مضمون مجلّہ ''غالب نامہ'' (۱۹۹۸ء) میں شائع ہوا، بیس صفحات کے اس طویل مضمون سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ انیس و دبیر کے حمایتی ایک کو دوسرے پر خواہ کتنی ہی ترجیح دیتے ہوں، لیکن ان کے مابین شخصی طور پر براہِ راست کسی طرح کا تصادم کبھی نہیں ہوا۔

مزاج دہلوی کا ایک بیان ملاحظہ کیجیے:

> ''انیسیوں دبیریوں میں خاصے قابل دید مباحثے ہوا کرتے تھے۔ مگر میر انیس یا مرزا دبیر صاحب کی زبان سے کبھی کسی نے کوئی حرف رکیک یا کسی طرح کی مذمت نہیں سنی۔۔۔۔ اگر اتفاقیہ کبھی یہ دونوں صاحب مل جاتے تو نہایت ہی خلق و تپاک اور بشاشت و خندہ پیشانی سے ملتے دیکھے گیے ہیں'' [۱]

نیر مسعود لکھتے ہیں کہ ایک بار دبیر کے سامنے انیس کے سلام کا یہ شعر پڑھا گیا:

نمود و بودِ بشر کیا محیط عالم ہیں
ہوا کا جب کوئی جھونکا چلا حباب نہ تھا

تو دبیر نے بے ساختہ فرمایا کہ:

''سبحان اللہ، میر صاحب آفتابِ ہند ہیں، جو باتیں ان کے قلم سے نکل جاتی ہیں حق یہ ہے کہ دوسرے کے خیال میں نہیں آتیں''۔

---

[۱] تذکرہ میر انیس صاحب صفحہ ۶۰۷

اس طرح کی بہت سی مثالیں پیش کی گئیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دبیؔر ادب واحترام کا رویہ انیس سے زیادہ ملحوظ رکھا کرتے تھے۔ جب کہ دوسرے مختلف بیانوں میں انیس کا رویہ دبیر سے کچھ مختلف اور کسی حد تک جارحانہ نظر آتا ہے۔ اپنے حریف یا اس کے کلام کی تضحیک کی کوئی مثال دبیر کے بیانوں میں کہیں نہیں ملتی مگر انیس کے یہاں کئی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً نیر مسعود کا نقل کردہ یہ اقتباس دیکھیے جس میں دبیر کے کلام پر انیس کی ایک پھبتی ظاہر ہوتی ہے۔

> ''ایک صاحب نے میر انیس سے ذکر کیا کہ مرزا دبیر نے ایک مرثیہ لکھا ہے جس میں اول سے آخر تک کوئی حرف نقطہ دار نہیں آیا ہے۔ میر صاحب مسکرا کر بولے ''یہ کہیے سر سے پاؤں تک مہمل ہے'' جو لوگ جانتے تھے کہ اس صفت کو صفت مہمل کہتے ہیں وہ میر صاحب کے لطف بیان سے محظوظ ہوئے''[1]

انیس دبیر کے کلام کے علاوہ ان کی شخصیت پر بھی طنز کرنے سے باز نہیں رہے۔ دبیر چونکہ فطرۃً گہرے سانولے رنگ کے تھے، عظیم آباد میں دونوں مجلسیں پڑھنے گئے ہوئے تھے، اس وقت کا ایک واقعہ شاد عظیم آبادی نے یوں بیان کیا ہے کہ:

> ''ایک دن انیس کوٹھے پر بیٹھے منھ دھو رہے تھے۔ اتنے میں مرزا دبیر، مرحوم نواب بہادر مغفور سے ملنے نیچے کے کمرے سے تشریف لائے، میر امیر جان مرحوم اور کئی صاحب، میر صاحب کے پاس بیٹھے تھے، پلٹ کر کہا کہ دیکھنا میر نواب (مونس) حضرت یوسف تشریف لائے ہیں، سب اٹھ کر دیکھنے لگے تو مرزا صاحب پر نظر جا پڑی، سب مسکرانے لگے''

---

[1] حیات انیس، صفحہ ۳۵۵

انیس کا ایک اور واقعہ دیکھیے جس سے دبیر کے شعر پر طنز کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

> ''انیس کے شاگرد میر مظفر حسین ہیں بتاتے ہیں کہ جب وہ دہلی جانے سے پہلے انیس سے ملنے گیے تو وہ جناب افسوس ناک لہجے میں فرماتے ہیں کہ افسوس، اب تم دہلی جاتے ہو، زبان بگڑ جائے گی وہی ''ورے پرے'' بولنے لگو گے''

انیس کے اس جملے کی زد دبیر کے ایک مصرع ''اک سُور ورے آیا پرے سے صفت شیر'' پر کی گئی ہے۔
اس پورے مضمون سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ اگر چہ انیس کا رویہ جارحانہ تھا مگر یہ سمجھنا مناسب نہ ہوگا کہ وہ دبیر کے کمال فن کے بالکل قائل نہیں تھے۔ بلکہ وہ دبیر کے بہت سے عمدہ کلام کی اسی طرح قدر کرتے تھے جس طرح کرنی چاہیے تھی۔ اسی لیے انیس کی موت کا غم دبیر نے اس لیے کیا کہ ان کے کلام کا ایک قدر شناس چلا گیا اور انیس کی رفاقت میں انھوں نے کچھ دن زندگی بسر کرنے کے بعد وہ بھی عالم بقا کو رحلت فرمائے گیے۔

میر اور خانِ آرزو

نیر مسعود نے اس مضمون میں میؔر اور خان آرزو کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ تذکرہ ''نکات الشعراء'' اور کتاب ''ذکرِ میر'' میں خان آرزو سے متعلق جو باتیں میر نے لکھی ہیں اور ان باتوں سے جو فرق موجود ہے اس کی نشاندہی نیر مسعود نے کی ہے۔ حالانکہ ان پر متعدد محققوں نے مثلاً مولوی عبدالحق، سر شاہ محمد سلیمان، خواجہ احمد فاروقی، مالک رام، صفدر آہ اور قاضی عبدالودود وغیرہ اظہار خیال کر چکے ہیں۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق کا ایک بیان ملاحظہ ہو:

> ''تمام تذکروں میں یہ لکھا ہے کہ انھوں (میر) نے باپ کے مرنے کے بعد خان آرزو ہی کی آغوش شفقت میں تربیت پائی۔ اور انھیں کے فیض تربیت سے علمی استعداد اور شاعری کا ذوق حاصل کیا''
>
> اور ''ذکر میر'' میں ہے کہ میر صاحب خان آرزو کے دل آزار برتاؤ اور بے مروتی کے نہایت شاکی ہیں۔۔۔اس کتاب سے یہ معلوم ہوا کہ خان آرزو میر صاحب کے استاد تھے۔ صحیح نہیں ہے۔ چنانچہ فرماتے ہیں کہ ''چندے پیش او ماندم و کتابے چند از یارانِ شہر خواندم''

سر شاہ سلیمان کا بیان ہے کہ:

> ''نکات الشعراء'' میں میر نے خان آرزو کو اپنا استاد و پیر و مرشد تسلیم کیا ہے۔ لیکن ''ذکر میر'' میں خان آرزو سے کسی قسم کی تحصیل علم کا اعتراف نہیں کیا ہے''

خواجہ احمد فاروقی: کا بیان ہے کہ:

''ذکر میر'' میں خان آرزو کے کمالات کا اعتراف ہے اور نہ ان کے پیر ومرشد ہونے کا۔۔۔۔۔میر نے دیدہ ودانستہ خان آرزو کے مرنے کے بعد ان کے شاگردی سے انکار کیا ہے''

مالک رام:

''نکات الشعراء'' میں آرزو کے حوالے سے میر کا خان آرزو سے شاگردی کا حوالہ ملتا ہے مگر ''ذکر میر'' سے معلوم ہوا کہ نہ صرف یہ ان کے استاد نہیں تھے بلکہ انھوں نے ان کی تعلیم وتربیت میں کسی طرح کی دلچسپی ہی نہیں لی''

صفدر آہ:

''میر نے ایک طرف ''نکات الشعراء'' میں خان آرزو کی علمیت کا مبالغہ آمیز اعتراف کیا ہے اور انھیں بہ فخر اپنا استاد مانا ہے۔لیکن دوسری طرف ''ذکر میر'' میں انہی خان آرزو کو اپنا بدترین دشمن دنیادار اور انتہائی خودغرض آدمی قرار دیا ہے''

قاضی عبدالودود:

''میر نے ''ذکر میر'' میں تلمذ آرزو سے صراحتہً انکار نہیں کیا۔نکات الشعراء میں محمد تقی انھیں استادو پیرومرشد بندہ بھی کہتے ہیں لیکن ''ذکرِ میر'' میں مطلق کسی نوع کے علمی وادبی استفادہ کا ذکر نہیں''

یہ ہیں وہ تمام محققوں کے بیانات جو میر کی دونوں کتابوں سے برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن نیر مسعود نے میر کے بیانات اور محققوں کی مختلف آراء کا مختصر جائزہ پیش کرتے ہوئے تجزیہ کیا ہے جس کا ماحصل یہ ہے۔

''نکات الشعراء'' اور ''ذکر میر'' میں خان آرزو سے متعلق میر کے بیانات کو مختلف النوع کہہ سکتے ہیں متضاد نہیں۔ اس لیے کہ دونوں میں سے کسی کتاب کے کسی بیان کی تردید دوسری کتاب کے کسی بیان سے نہیں ہوتی۔ نکات الشعراء میں خان آرزو کی علمیت کے جو تعریفی فقرے استعمال ہوئے ہیں کسی بھی فقرے کے خلاف کوئی فقرہ ''ذکر میر'' میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ یا ''نکات الشعراء'' میں ان کے برعکس کسی واقعے یا صفت یا اخلاقی کمزوریوں اور دنیاداری کا ذکر نہیں ہوا ہے۔ نیر مسعود کا کہنا ہے کہ محققین جو غلط فہمی کے شکار ہوئے ہیں وہ دراصل میر کے متعلق عبارت کے ایک چھوٹے سے لفظ کا صحیح استعمال اور اس کے نظر انداز ہو جانے سے ہوئے ہیں وہ عبارت یہ ہے۔

''بہ دہلی رسیدم و منت ہائے بے منتہائے خانوے برادر کلاں کہ سراج الدین علی خان آرزو باشد، کشیدم، یعنی چند پیشِ او ماندم و کتابے چند از یارانِ شہر خواندم''

نیر مسعود کا بیان کہ مذکورہ عبارت کے فقرے ''کتاب چند از یارانِ شہر خواندم'' میں لفظ ''از'' کو بمعنی سے سمجھ کر یارانِ شہر سے کتابیں پڑھنا سمجھ لیا گیا۔ جب کہ ایسے محل پر از بمعنی کا، کی، کے، وغیرہ کے ہوتے ہیں۔ جس کے معنی یاران شہر کی کتابیں پڑھنا مراد ہے نہ کہ یارانِ شہر سے، مثلاً خواجہ باسط سے میر پوچھتے ہیں ''ایں پسر از کیست' یہ لڑکا کس کا ہے۔ خواجہ باسط جواب دیتے ہیں۔

''از میر محمد علی است''

اور میر نے بھی ''ذکر میر'' میں اپنا یہ شعر نقل کیا ہے

از ہر کہ سخن کردم، گفتند کہ ایں جانیست
از ہر کہ نشاں جستم گفتند کہ پیدا نیست

(میں نے جس کی بات کی کہا گیا کہ وہ یہاں نہیں ہے۔ میں نے جس کا پتا پوچھا بتایا گیا کہ غائب ہے)

لہٰذا ان دونوں شواہد کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ''کتاب چند از یارانِ شہر خواندم'' کا مطلب ہے میں نے یارانِ شہر کی کچھ کتابیں پڑھیں نہ کہ یارانِ شہر سے۔ اور یارانِ شہر سے مراد مقامی مصنفین حضرات ہی ہو سکتے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ ''نکات الشعراء'' میں میر نے خان آرزو کو اپنا استاد تو لکھا لیکن اس سے یہ نہیں پتا چل رہا ہے کہ وہ شاعری میں میر کے استاد تھے یا درسیات میں۔ استادی اور شاگردی کے رشتہ کا نکات الشعراء میں میر کے حوالے سے ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ ''ذکر میر'' کے بیانات سے معلوم ہوتا ہے کہ خان آرزو سے کچھ کتابیں پڑھنے کے بعد حافظ محمد حسین کے خط کے زیر اثر آرزو کا رویہ بدلا، اور تعلقات کی کشیدگی کے ساتھ تدریس کا یہ سلسلہ بھی ختم ہو گیا۔

لیکن بہر صورت خان آرزو نے میر کو جو کچھ بھی دیا یا جتنا کچھ بھی دیا اسی کا نتیجہ ہے کہ وہ کسی کے سامنے مخاطب ہو سکنے کے قابل ہوئے۔

فارسی بیں

غالب کے کلامِ فارسی کے منتخب اشعار ''فارسی بیں'' کے عنوان سے رسالہ ''اردو ادب'' میں ۱۹۹۹ء تا ۲۰۰۱ء تک چھپتے رہے۔ ان منتخب اشعار کا ترجمہ بیشتر شریف حسین قاسمی نے کیا ہے مگر کچھ اشعار کے ترجمے یونس جعفری نے بھی کیے ہیں۔

اس انتخاب میں غالب کے فارسی اشعار کی تعداد ۴۹۳ ہے۔ نیر مسعود نے غالب کے ان اشعار کا انتخاب کیا ہے جن کا تعلق بادشاہوں، امیروں یا اپنے وقت کی اہم مایہ ناز شخصیات سے ہے۔ اس لیے یہ تمام اشعار قصائد سے لیے گئے ہیں۔ غالب نے جن بادشاہوں یا نوابوں کی شان میں قصیدے لکھے ہیں ان کے نام اور منتخب اشعار کی تعداد مندرجہ ذیل ہیں:

(۱)	فتح الملک مرزا محمد سلطان کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۲۷/اشعار ہیں
(۲)	واجد علی شاہ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۳۸/اشعار ہیں
(۳)	قصیدہ ضریحیہ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۲۷/اشعار ہیں
(۴)	نواب یوسف علی خاں کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۹/اشعار ہیں
(۵)	لارڈ آکلنڈ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۸/اشعار ہیں
(۶)	لارڈ ایلن برا کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۲۱/اشعار ہیں
(۷)	سر چارلس مٹکاف کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۲۲/اشعار ہیں
(۸)	جیمس ٹامسن کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۶/اشعار ہیں
(۹)	تھوبی پرنسب کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۶/اشعار ہیں
(۱۰)	ہربرٹ میڈک کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۱۲/اشعار ہیں
(۱۱)	اینڈر ربواسٹرلنگ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۱۳/اشعار ہیں
(۱۲)	ولیم فریزر کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۷/اشعار ہیں

(۱۳)	نواب وزیر محمد خاں کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۵/اشعار ہیں
(۱۴)	صدرالدین آزادہ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۶/اشعار ہیں
(۱۵)	ضیاءالدین میر رخشاں کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۸/اشعار ہیں
(۱۶)	بہادر شاہ ظفر کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۶۷/اشعار ہیں
(۱۷)	شہنشاہ انگلستان کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۸/اشعار ہیں
(۱۸)	ملکہ وکٹوریہ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۷/اشعار ہیں
(۱۹)	اسکوائر کالون کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۲۷/اشعار ہیں
(۲۰)	لارڈ ہارڈنگ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۲۴/اشعار ہیں
(۲۱)	جارج فریڈرک ایڈمنٹسن کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۱۵/اشعار ہیں
(۲۲)	لارڈ کیننگ کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۲۵/اشعار ہیں
(۲۳)	رابرٹ منٹگری کے نام	:	منتخب اشعار کی تعداد ۱۴/اشعار ہیں

نیر مسعود نے ''فارسی بیں'' میں مذکورہ تمام نوابوں یا بادشاہوں کو اس لیے شامل کیا ہے کہ غالب کے علاوہ کسی اور نے ان میں سے بیشتر کا قصیدہ نہیں لکھا ہے۔

رشید حسن خاں کی تنقیدی تحریریں

نیر مسعود کا یہ مضمون ''رشید حسین خان کی تنقیدی تحریریں'' کے عنوان سے ''کتاب نما'' کے خصوصی شمارہ (۲۰۰۲ء جامعہ نگر دہلی) میں شائع ہوا جس میں انھوں نے رشید حسن کے تنقید رویے اوران کے اسلوب کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ رشید حسن کا پہلا مضمون ''شبلی کا فارسی تغزل'' کے نام سے (۱۹۵۰ء) میں شائع ہوا، اس مضمون میں انھوں نے لکھا تھا:

> ''شبلی کے تغزل میں شراب جیسا سکر اور نشے جیسی مسحور کن ربودگی ہے۔۔ پورے کلام میں چڑھتے ہوئے نشے ہوئے جوش وولولہ کا تیز احساس ملتا ہے۔۔۔شبلی کے یہاں سوزِ وگداز اور گداختگی و برشتگی نہیں بلکہ بجائے اس کے ایک بھرپور سُر ہے اور ایک سیال ارتعاش''

اس پر نیر مسعود کا بیان ہے:

> ''یہ اٹھان اچھی نہیں تھی۔ شعر میں تیز سکر۔ محسور کن ربودگی چڑھتا ہوا نشہ، بڑھتا ہوا جوش وولولہ، بھرپور سُر اور سیال اور وغیرہ موہوم اوصاف تلاش کرنا، ''سوز'' کے ساتھ برشتگی اور ''گداز'' کے ساتھ ''گداختگی'' کا استعمال ضروری سمجھنا، انشائیہ نگاری کے سوا کچھ نہیں تھا'' (صفحہ۹۲)

یعنی رشید حسن خان کا پہلا تنقیدی مضمون انشائیہ کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ان کا یہ اسلوب تنقیدی اسلوب کے خلاف ہے۔ مگر اس مضمون کے بعد رشید حسن نے تنقید وتحقیق میں جو اسلوب ختیار کیا وہ قابل توجہ ہے۔

رشید حسن کا مضمون ''دست صبا پر ایک نظر'' رسالہ ''تحریک'' (دہلی، مئی ۱۹۵۴ء) میں شائع ہوا، اس مضمون میں کلام فیض سے چند نمونے پیش کر کے ان کی تعریف کی، پھر ان کی شاعری پر بعض وزنی اعتراض کیے۔ فیض کے یہاں زبان و بیان کی جن غلطیوں کی نشان دہی رشید حسن خاں نے کی ہے ان کی روشنی میں فیض کی قادرالکلامی مشکوک ہوتی ہوئی نظر آتی ہے، مثلاً فیض کا ایک مصرع ہے:

''جس اٹھے پھر تیرا اجڑا ہوا بے نور دماغ''

اس مصرع پر رشید حسن کا یہ اعتراض ہے:

''بے نور دماغ کا جی اٹھنا محل نظر ہے۔ اجڑے کا متضاد بسنا ہے اور بے نور کا منور، اگر کہا جاتا کہ تیرا ہے بے نور دماغ منور ہو جائے یا تیرا دماغ آباد ہو جائے تو ایک بات ہو سکتی تھی'' (صفحہ ۹۳)

عرصۂ دراز کے بعد رشید حسن خاں نے ایک اور مضمون ''فیض اور اس کی شاعری'' کے عنوان سے رسالہ ''بحران'' جودھ پور ۱۹۷۷ء میں لکھا جس میں زیادہ تفصیل سے فیض کی شاعری پر اعتراض کیے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے کئی ایسے مضامین لکھے ہیں جن میں ترقی پسند شاعروں کے یہاں فنی اسقام کی نشاندہی کی گئی ہے۔

نیر مسعود کا خیال ہے کہ ان تنقیدی مضامین کے علاوہ رشید حسن خان نے بہت سی تحقیقی کتابوں میں موجود غلطیوں کی نشان دہی بھی کی ہے۔ مثلاً: شیخ اکرام کی مرتب کردہ کتاب ''ثقافت پاکستان''، ''علی گڑھ تاریخ ادب اردو''، ''محی الدین زور کی مرتبہ''، ''اردو شاعری کا انتخاب''، ''مالک رام کا مرتبہ''، ''دیوان غالب'' (صدی ایڈیشن) اور جمیل جالبی کی ''تاریخ ادب اردو'' وغیرہ پر جب انھوں نے محققانہ نظر ڈالی تو جہاں ایک طرف ان کتابوں کی اہمیت کم ہوئی تو وہیں دوسری جانب انھیں بلند پایہ محقق اور موقر نقاد بھی تسلیم کیا گیا۔

نیر مسعود نے رشید حسن خاں کی تنقیدی تحریروں کی تائید کرتے ہوئے مزید لکھا ہے:

''رشید حسن خاں کی تنقیدیں اس تنگ دائرے میں محصور نہیں ہیں، انھیں عام طور پر دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے اور ان کا مطالعہ میدان تحقیق کے نو واردوں کے لیے خصوصاً افادیت سے خالی نہیں ہے۔ دراصل رشید حسن خاں اپنی تنقیدوں کو محض تحقیقی اغلاط کی مشینی نشان دہی تک محدود نہیں رکھتے بلکہ اس نشان دہی میں تحقیق کے بنیادی اصولوں سے بحث کرتے ہیں'' (صفحہ ۹۷)

اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ رشید حسن خاں نے اپنی تنقید کو صرف تحقیقی غلطیوں تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس کے خلاف جارحانہ انداز میں احتجاج بھی کیا، اور تحقیق کے میدان میں ان تلخ حقیقتوں کا تلخ لہجے میں اظہار بھی کیا ہے۔ اسی وجہ سے انھیں ایک ناپسندیدہ محقق بھی قرار دیا گیا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کی یہ تنقید صرف غلطیوں کی گرفت کرنے تک ہی محدود نہیں بلکہ ان سے تحقیق کے بہت سے مسائل بھی حل ہو جاتے ہیں۔

عرفان صدیقی (گوشہ)

نیر مسعود کا یہ مضمون عرفان صدیقی کے حوالے سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ یہ مضمون رسالہ ''اردو ادب'' سہ ماہی ۲۰۰۶ء میں شائع ہوا تھا۔ جس میں ان کے عرفان کے بارے میں کچھ بنیادی باتیں سامنے آئیں۔ نیر مسعود نے اس مضمون میں ان کی علمی شہرت، افتادِ طبع، دوست واحباب اور پھر مضمون نگار کا عرفان صدیقی سے مراسم کا ذکر کیا ہے۔

عرفان صدیقی اپنے عہد کے شہرت یافتہ شاعروں کے برخلاف، اپنی کم آمیزی اور شہرت بیزاری کی وجہ سے شاعری کے منظر نامے پر بہت دیر سے نمودار ہوئے۔ جب جدید شاعروں میں ان کا شمار ہونے لگا تو ان کا سب سے پہلا شعری مجموعہ ''کینوس'' ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا۔ اس وقت تک نیر مسعود ان سے ناواقف تھے مگر بعد میں شہنشاہ مرزا کے توسط سے نیر مسعود کے مراسم استوار ہوئے۔ اور پھر ان کی شاعری پڑھ کر متاثر ہوئے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ عرفان صدیقی کا وطن بدایوں تھا، ان کا گھریلو ماحول مہذبانہ اور شائستہ تھا۔ ملازمت کے سلسلے میں ان کا تبادلہ کبھی لکھنؤ تو کبھی دہلی ہوتا رہا، مگر بعد میں مستقل طور پر لکھنؤ ہی ان کا وطن ثانی ہو گیا تھا۔ چونکہ ان کے گھر والے لکھنؤ ہی میں رہا کرتے تھے، اس لیے ان کے تبادلہ سے کوئی زیادہ فرق نہیں آیا۔ مولوی گنج کے ''حیدر مرزا روڈ'' والے مکان میں وہ بہت دنوں تک کرایہ دار کی حیثیت سے مقیم رہے اور بالآخر لکھنؤ میں ہی ایک مکان خریدا جس کا نام ''قندیل'' رکھا۔ اب لکھنؤ میں مستقل قیام ہونے سے نیر مسعود اور عرفان صدیقی کی ملاقات، آمد ورفت برابر ہونے لگی اور اس طرح دونوں کے مابین دوستانہ مراسم استوار ہو گئے۔

نیر مسعود نے عرفان صدیقی کی شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انھوں نے نعت، منقبت، سلام اور غزلیں بہت کہی ہیں، ان کا ایک شعری مجموعہ ''ہوائے دشت ماریہ'' کے نام سے جب شائع ہوا تو مذہبی حلقوں میں اس کی مقبولیت بہت بڑھ گئی مگر ان میں بھی انھوں نے شدت اظہار سے بہت گریز کیا ہے۔ مسلمانوں کی صورتحال پر انھوں نے بہت سے شعر کہے۔ لیکن سب کا اظہار مدھم لہجے میں کیا ہے۔ البتہ بابری مسجد کے سانحہ کے بعد ہندی میں ایک نظم کہی جس میں غصے اور نفرت کا شدید اظہار ہوا ہے۔

اس مضمون سے یہ بھی معلوم ہوا کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور اسلم محمود عرفان صدیقی کے بہترین دوستوں میں سے ہیں۔ وہ اپنی صحبت میں مختلف قسم کی گفتگو بے تکلفی سے کرتے تھے۔ اسی طرح رسالہ ''سوغات'' کے مدیر محمود ایاز

بھی عرفان صدیقی کے بہت قدر دان تھے۔ لکھنؤ کے روزنامہ ''صحافت'' کے مالک امان عباس بھی عرفان صدیقی کے دل دادہ تھے۔ انہی کے اصرار پر عرفان صدیقی نے صحافت کی ادارت سنبھالی۔ اس کے بعد برابر ملاقاتیں نیر مسعود سے ہوتی رہیں۔ اور بالآخر ۱۵/اپریل ۲۰۰۴ء کو عرفان صدیقی کی وفات ہو گئی۔

آل احمد سرورؔ اور مطالعہ میرؔ

یہ مضمون آل احمد سرور کے تنقیدی مجموعہ ''مسرت سے بصیرت تک'' (۱۹۷۴ء) میں شامل ہے، سرور کے اس مضمون پر نیر مسعود نے میر کے حوالے سے تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ جو رسالہ ''فکر ونظر'' کے سرور نمبر ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا۔ مضمون نگار نے میر کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے کہا کہ میر کے بارے میں کچھ جامد تصورات کو ہی نقش بنا لیا گیا۔ لیکن جدید نقادوں نے مثلاً قاضی افضال حسین، گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ نے میر کی فکری عظمت کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اور اس خیال پر بھی نظر ثانی کی گئی ہے کہ میر کے کلام زود فہم ہیں لیکن میر کا کلام جتنا آسان ہے اتنا ہی مشکل بھی۔ اس مضمون میں میر پر بہت کچھ لکھے جانے کے بعد بھی بہت سے ایسے گوشوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جن پر تحقیق کی ضرورت ہے۔ مثلاً میر اور خان آرزو کے تعلقات، امراء سے توسل کے باوجود ان کا اپنی درویشی پر زور رینا، دہلی میں عنفوان شباب کا زمانہ، آصف الدولہ اور دیگر امراء سے مراسم، دہلی اور لکھنؤ کے کلام کا تقابل وغیرہ۔ چنانچہ نیر مسعود کا خیال ہے کہ میر کی شاعری کے سلسلے میں یہ رجحان عام ہو گیا ہے کہ ان کی شاعری میں سادگی، قنوطیت، عنایت پست، ان کی آہ اور سودا کی واہ وغیرہ ہیں لیکن میر کے تمام کلام کے پس پردہ ایک فکری اظہار کارفرما ہے۔ جو ہمیں معلومات کے علاوہ ایک طرح کے تاثر کا بھی سامان مہیا کرتا ہے۔ نیر مسعود نے میر کی آہ اور سودا کی واہ پر غالب کا ایک اقتباس نقل کیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> ''میر کے بارے میں یہ چیزیں بغیر سوچے سمجھے دہرائی جاتی ہیں میر کا تصور عشق آج کل کے نوجوانوں کے عشق نہیں بلکہ ایک شعلۂ بے باک ہے جس کا سلسلہ اسرار و معارف سے مل جاتا ہے''۔

نیر مسعود نے میر کے بارے میں یہ رائے قائم کی ہے کہ میر کے کلام میں سب سے زیادہ جس چیز پر زور دیا گیا ہے وہ یہ کہ ان کی نشریت، سادگی، قنوطیت، سوز گداز کے الفاظ میر کے رنگ کی پوری طرح آئینہ داری نہیں کرتے، بلکہ انھیں سمجھنے کے لیے فکر کی حنابندی ضروری ہے۔ اس لیے ہمیں میر کی فکری اظہار کو فراموش نہیں کرنا چاہیے۔

ڈاکٹر نذیر احمد صاحب

اس مضمون میں نیر مسعود نے اپنے مشفق استاد کے سلسلے میں چند تعریفی کلمات اور کچھ ان کے نجی حالات پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ موصوف نے اپنے استاد کا جس طرح شخصی خاکہ پیش کیا ہے وہ دو طرح سے قابل لحاظ ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ نذیر احمد مسعود حسن رضوی ادیب کے لائق شاگردوں کی فہرست میں سب سے نمایاں ہیں۔ اور دوسری بات یہ کہ خود نیر مسعود نے نذیر احمد کی شاگردی اختیار کی ہے۔

اس مضمون میں نیر مسعود نے نذیر احمد کے حوالے سے جو گفتگو کی ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) طالب علمی کا زمانہ (۲) علمی شخصیت بحیثیت استاد، (۳) تحقیقی کارنامے

نذیر احمد کے طالب علمی کا زمانہ اتنی اہمیت نہیں رکھتا جتنی اہمیت زمانۂ استادی اور ان کی تحقیقی تحریروں کی ہے۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں ان کا تقرر ہوا تھا اور نیر مسعود نے اردو فارسی میں ان کی شاگردی اختیار کی تھی چنانچہ نیر مسعود لکھتے ہیں کہ نذیر احمد کی شخصیت گوناگوں خصوصیات کی حامل تھی۔ وہ منکسر المزاج اور رحم دل حد سے زیادہ تھے۔ وہ جہاں ایک طرف مولویانہ وضع قطع رکھتے تھے وہیں دوسری طرف کھیل کے میدان میں بیڈمنٹن کے زبردست کھلاڑی بھی تھے۔ لیکن اس کے باوجود انھیں پڑھنے اور مطالعۂ کتب کا بے حد شوق بھی تھا۔ فارسی زبان میں مہارت تھی۔ تدریسی کام بخوبی انجام دیتے تھے۔ جب وہ پڑھاتے تھے تو ان کے پڑھانے کا طریقہ کیا تھا، نیر مسعود لکھتے ہیں:

> ''لکھنؤ یونیورسٹی میں ڈاکٹر صاحب ہم لوگوں کو وقائع نعمت خاں عالی پڑھاتے تھے۔ یہ فارسی کی مشکل ترین کتابوں میں ہے، اس کی لفظی اور معنوی صنعتوں، اشاروں، کنایوں اور مدح کے پردے میں ذم کی کارستانیوں کا سمجھنا کم لوگوں کے بس کی بات ہے۔ ڈاکٹر صاحب وقائع کی عبارتوں کے ہر اہم لفظ کے مختلف معانی کی وضاحت کرتے پھر عبارت کے ظاہری معنی بتاتے، پھر اس ظاہر کے پیچھے چھپے ہوئے مدعا کو بیان کرتے''

اسی طرح ان کے تحقیقی کارناموں سے بحث کرتے ہوئے ان کی مشہور کتاب (نورس) کا ذکر کیا گیا ہے۔ جس کا تعلق موسیقی سے ہے، اس کتاب میں انھوں نے فن موسیقی اور فن مصوری دونوں کا جائزہ لیا ہے۔ نذیر احمد اپنی تحقیق وتدوین کے باعث ہندوپاک ہی نہیں ایران وافغانستان میں بھی ایک بڑے عالم اور محقق کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ انھیں قدیم مخطوطات کی دریافت اور فارسی کے قدیم لغات کی بازیافت، تدوین وتنقید، لسانیات اور کلاسیکی فارسی ادبیات کے میدانوں میں بھی طرۂ امتیاز حاصل ہے۔

نذیر احمد کا ہی کارنامہ ہے کہ انھوں نے ''نقد قاطع برہان'' لکھا، اور غالب کی بعض تلمیحوں پر بھی تحقیقی مضامین لکھے، جو کلام غالب کو پورے طور پر سمجھنے کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ اور انہی کی وجہ سے یہ اثر مرتب ہوا کہ ایران میں غالب کے مطالعہ کا رجحان عام ہوا۔

اس طرح نیر مسعود نے اپنے استاد کے حوالے سے کافی مواد جمع کر دیا ہے۔ انھوں نے اس طور پر یہ مضمون تحریر کیا ہے کہ نذیر احمد کی پوری تصویر قاری کے سامنے آجاتی ہے۔

دوسرا باب

نیر مسعود کی افسانہ نگاری کا تفصیلی جائزہ

(الف) اردو کے جدیدیت پسند افسانوی رجحانات سے انحراف:

نیر مسعود کی افسانہ نگاری پر گفتگو کرنے سے قبل جدیدیت کے ان رجحانات پر ایک نظر ڈالتے چلیں تاکہ معلوم ہو کہ جدیدیت کے کن کن عناصر سے نیر مسعود نے شعوری طور پر انحراف کیا ہے۔ اور نیر مسعود اپنے ہم عصروں سے کس حد تک علیحدہ اور منفرد ہیں۔

عہد جدید کے افسانہ نگاروں پر جب نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں دو مختلف طرز کے افسانہ نویس نظر آتے ہیں۔ ایک وہ جو اپنے افسانوں میں سیاسی سماجی معنویت پر زور دیتے ہیں اس گروہ میں وہ افسانہ نگار شامل ہیں جو ترقی پسند تحریک یا ترقی پسند نقطۂ نظر سے بلاواسطہ طور پر متاثر ہیں۔ افسانہ نگاروں کا دوسرا وہ گروہ ہے جو ان کے بالکل برعکس ہے اور علامتی، تجریدی افسانے تخلیق کرتا ہے اور ان کی تخلیقات کو جدیدیت پسند افسانہ کہا جاتا ہے۔

ادب میں جدیدیت کو نظریاتی نظام (Ideology) سے روگردانی قرار دیتے ہوئے آل احمد سرور نے لکھا ہے:

> ''جدیدیت آدمی کی تلاش کا نام ہے۔ ادب ایک تخلیقی عمل ہے اور اس کے بہت سے نشیب و فراز ہیں، ہر دور میں طرز احساس اور طرز فکر، طرز بیان اور طریق کار کے کچھ مسائل سامنے آتے ہیں، فن کا تعلق زمانے کی تبدیلیوں سے ہوتا ہے۔ ان کا مطالعہ کرنا اور ان کی گرہوں کو کھولنا ہی جدیدیت ہے'' [1]

یہ بات عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ جدیدیت کے رجحان کا فروغ ہندوستان میں ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوا، اس سے قبل ۱۹۵۵ء کے قریب جب سماجی، تہذیبی اور خارجی رشتوں کی شکست و ریخت کا دور شروع ہوا تو نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں بے چینی بڑھنے لگی اور جدید افسانے کے اسباب کی تخم ریزی شروع ہوگئی، جدیدیت کے رجحان کو عام کرنے میں جہاں دوسرے اسباب کارفرما تھے وہیں اردو کے رسائل بھی تھے، جنہوں نے اس رجحان کو

---

[1] جدیدیت اور ادب، آل احمد سرور، صفحہ ۲۲

عام کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ سب سے نمایاں رول شمس الرحمٰن فاروقی کی نگرانی میں شائع ہونے والا رسالہ ''شب خون'' کا تھا جس نے جدیدیت کے رجحان کو عام کرنے کی کوشش کی۔ اسی نے افسانے کے نام پر ایسی نثر کی اشاعت کی جس سے اردو افسانے میں (Anti Story) کی شروعات ہوئی۔

اردو افسانے میں جدیدیت کو فروغ دینے والوں میں جن افسانہ نگاروں کے نام اہمیت کے حامل ہیں ان میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد اور انتظار حسین وغیرہ سرفہرست ہیں۔ اس کے بعد خالدہ اصغر، غیاث احمد گدی، بلراج کومل، قمر احسن، انور عظیم، احمد ہمیش، کے علاوہ جوگیندر پال، رام لعل، کلام حیدری، رشید امجد، محمد منشا یاد، وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

جدیدیت پسند افسانوں میں جو خصوصیات نمایاں طور پر نظر آتی ہیں وہ حسب ذیل ہیں:

(۱) موضوع کے اعتبار سے دیکھیں تو ترقی پسند ادیب نے افراد کو معاشرے کے ذریعہ دیکھنے کی کوشش کی تھی، جب کہ جدیدیت کے حامی افسانہ نگار معاشرے کو فرد کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں محمد حسن کا خیال ہے:

> ''بکھرے ہوئے انسان کے پارہ پارہ وجود کو ایک پیکر میں ڈھال کر اسے ایک جسم، ایک وجود، ایک لمحۂ حیات بخشنے کا کام بھی معاصرانہ حقیقت کو نئی معنویت اور بصیرت دینے کے مترادف ہے۔''[۱]

(۲) فرد کے باطن کی عکاسی نئے افسانے کی اہم خصوصیت ہے۔ معاشرتی پس منظر کے مقابلہ میں انسان کی داخلی شخصیت کو اہمیت دی گئی ہے۔ اس لیے جدید افسانہ نگار اپنے قاری کے سامنے بکھرے ہوئے انسان کے وجود کے نمونے پیش کرتا ہے۔ جس سے قاری کو اپنے باطن میں جھانکنے کا موقع مل سکے۔ داخلی حقیقت نگاری کے لیے جدید افسانہ نگاروں نے جن وسائل کو اختیار کیا وہ تجریدی اور علامتی اظہار ہے۔ اس کے تحت افسانہ نگاروں نے علامتوں اور تہ در تہ اور ہم رشتہ استعاروں کی مدد سے اردو افسانے کو مفہوم کی نئی وسعتوں اور انداز بیان کی کفایت (Economy of Expression) سے روشناس کرایا۔ علامتی اور تجریدی افسانے کا سفر خارج سے داخل کی

---

[۱] جدیدیت اور اردو افسانہ، گوپی چند نارنگ، صفحہ ۱۵۸

طرف ہے جو انسان کے داخلی درد و کرب کی آواز ہے۔ اس طرح علامتوں کے استعمال نے واقعات کی صراحت اور تفصیل سے گریز کیا۔ اور رفتہ رفتہ جدید افسانہ نگار اور قاری کے درمیان وہ رابطہ جو ایک پل کا کام کرتا تھا اسے منہدم کر دیا گیا۔ مگر نیر مسعود نے تجریدی اور علامتی افسانے کے بجائے، بیانیہ پر زور دیا۔ اور واقعات کو صراحت اور تفصیل سے بیان کرنے کی بھرپور کوشش کی۔

(۳) وقت کا نیا تصور اور تخلیقی زبان کی نئی سطح یہ وہ عناصر ہیں جو جدید افسانے کی خصوصیت ہیں۔ جدید افسانے میں ''وقت'' ایک غیر منقسم کل کی حیثیت سے موجود ہے، اس کے علاوہ جدید افسانے میں (Persona) کے طور پر ''میں'' یا ''I'' کا وجود وہ نئی ہیئت ہے جو قدیم اور جدید افسانے کے درمیان امتیازی خط کھینچتی ہے، اس ''میں'' کی تخلیق کے باعث جدید افسانے کا ''Expression'' اور مستحکم ہو جاتا ہے، اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے:

> ''میرے ذہن میں جدید افسانے کا جو تصور ہے وہ یہ کہ جدید افسانہ کو ''میں'' کی وسعت Time Sequence کے Refusal اور مسلسل بیان کے Rejection کی خصوصیات کا مالک ہونا چاہیے، یہ تین خصوصیات ہیں جو افسانے کو جدید بناتی ہیں۔'' [۱]

(۴) جدید افسانہ نگاروں نے حقیقت کی سرزمین سے آسمان اور پھر خلا کی طرف پرواز کیا، جس میں افسانہ نگاری کے اجزائے ترکیبی سے گریز کیا گیا ہے۔ بغیر پلاٹ کے قصّے صرف علامتوں کے ذریعہ لکھے گئے۔ کردار نگاری ختم کر دی گئی۔ واقعات غیر مربوط شکل میں آنے لگے اور افسانہ نگار خود ہیرو بن گیا۔ وہ حقیقتوں سے فنطاسی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح تجریدی کہانیاں اپنے عروج پر پہنچ گئیں جس کی طرف اقبال متین نے اشارہ کیا ہے:

> ''نئی کہانی تجریدی کہانی کا روپ دھار کر علامتوں کے استعمال کا ایک پیرایہ اظہار بن گئی ہے۔ اگر نئی کہانی صرف یہی ہے تو وہ نئی علامتی شاعری سے کچھ کم گنجلک نہیں ہے۔ علامتیں اس لیے تو وضع نہیں کی گئی ہیں کہ وہ کہانی یا نظم

---

[۱] جدید افسانہ، شہزاد منظر، صفحہ ۶۲

میں استعمال ہوکر چیستاں بن جائیں۔''[1]

سلیم اختر تجریدی افسانے سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اب تک افسانہ میں وحدت تاثر پر بہت زور دیا جاتا تھا لیکن تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں۔ زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے پہلے کے افسانہ نگار بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پروکر ایک خاص تاثر ابھارتے تھے، مگر تجریدی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے، تلازم خیال اور شعور کی رو تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔

تلازم خیال اور شعور کی رو کی ترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں سے مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورئی ہوگیا۔''[2]

اس طور پر دیکھا جائے تو جدیدیت کے رجحان نے افسانے کی افسانوی ہیئت کو بالکل ہی تبدیل کر دیا۔ اور آزادی اظہار پر زور دینے لگا بیان اور لب ولہجہ کی دنیا ہی بدل گئی۔

۵۔ اسی طرح جدیدیت کے رجحان میں ماضی سے رشتہ جوڑنے کی چاہت ملتی ہے۔ اس سلسلے میں انتظار حسین، قاضی عبدالستار، قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، خالدہ حسین، رشید امجد، بلراج کومل وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اسلوب کے اعتبار سے جدیدیت میں جو تجربات نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں یعنی، نئی علامتیں، علامتی کردار کی پیش کش، نئے استعارے، تمثیل، داستان گوئی، دیومالا، پیچیدہ اور مرکب پلاٹ نثر میں شعری زبان اور کلیدی جملوں کی تکرار وغیرہ یہ سب مذکورہ افسانہ نگاروں کے یہاں دیکھے جاسکتے ہیں۔

---

[1] جدید افسانہ: صفحہ ۶۲ شہزاد منظر

[2] ایضاً

لیکن اردو افسانوی ادب میں ۷۰ء کے بعد کی نسل اپنی الگ شناخت بنانے کے لیے کوشاں نظر آتی ہے۔ اور اس نسل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے جدیدیت سے بڑی حد تک انحراف کیا ہے اور افسانے میں پھر سے کہانی پن کو واپس لانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ تجریدیت اور علامت نگاری کی بجائے بیانیہ اسلوب اختیار کیا ہے۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ پلاٹ، کہانی پن، کردار نگاری یا منظر نگاری کا جو روایتی انداز ۱۹۶۰ء سے قبل کے افسانوں میں تھا وہ ۱۹۷۰ء کے بعد کے نمائندہ افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ہے۔ بلکہ ان کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ ان پر جدیدیت کی چھاپ واضح طور پر نظر آتی ہے۔ مثلاً سلام بن رزاق، بیگ احساس، انور خاں، حسین الحق، مظہر الزماں خاں، انور قمر، شوکت حیات، قمر احسن وغیرہ کے یہاں جدیدیت کے عناصر نہ صرف موجود ہیں بلکہ ان کے بیشتر افسانے علامتوں، استعاروں اور تمثیلوں کے سہارے آگے بڑھتے ہیں اور بیانیہ میں کئی جہتیں پیدا کرنے کی کوشش میں تجریدیت کی حدود کو بھی چھو لیتے ہیں۔

افسانے میں سماج اور فرد کو یکساں طور پر اہمیت دینے سماج کے خارجی مسائل اور فرد کی داخلی کیفیات کو بہ یک وقت دیکھنے، اور بیانیہ و علامتی اسلوب کی آمیزش کا رویہ ۱۹۷۰ء کے بعد کی نسل نے ہی اپنایا۔ سلام بن رزاق، شوکت حیات، الیاس احمد گدی، حسین الحق، پیغام آفاقی، طارق چھتاری اور غضنفر کے بعض افسانوں میں یہ صورتحال دیکھی جاسکتی ہے۔

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد جس طرح کہانی کی واپسی کے نعرے بلند کیے گیے اس سے یہ خیال عام ہوگیا کہ نئے افسانوں میں روایتی پلاٹ اور سیدھے سادے اسلوب کے اکہرے بیانیہ کو ترجیح دی جارہی ہے۔ حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ سید محمد اشرف، حسین الحق، سلام بن رزاق، طارق چھتاری، وغیرہ نے ایسے افسانے لکھے جو استعارے، تمثیل اور بیانیہ کے خوبصورت امتزاج کا نمونہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔

جدیدیت پسند افسانوی رجحانات سے انحراف کی صورت خود ان کے افسانوں میں نمایاں ہیں۔ چنانچہ نیر مسعود نے ایک انٹرویو میں کہا:

> ''اردو میں پی ایچ۔ ڈی کرنے کے بعد اس مقالے کے کچھ حصے مضمون کی صورت میں چھپوائے سن ۶۵۔۶۴ وغیرہ میں۔ افسانے لکھنے کی ہمت نہیں پڑتی تھی، یعنی جیسا چاہتے تھے کہ اچھا ہو۔ پھر یہ محسوس کیا کہ اچھا تو نہیں لکھ

سکتے ہیں ۔اس زمانے میں ایب سٹریکٹ افسانوں کا زیادہ رواج تھا جو اچھے بھی نہیں لگتے تھے ،تو پھر یہ دو افسانے ''نصرت'' اور ''سیمیا'' لکھے کوشش یہی کی کہ جیسے افسانے لکھے جا رہے ہیں ان سے ذرا الگ ہوں ۔۔۔۔۔بس یہ کوشش کی یہ جیسی ہماری روایتی کہانی ہے، انداز تو وہی رہے لیکن یہ محسوس ہو کہ اسٹائل ذرا لگ ہے دوسروں سے۔'' (ساگری سین گپتا۔ نیر مسعود اسے انٹرویو، رسالہ ''شب خون'' الہ آباد، ۱۹۹۸ء صفحہ ۴۹)

اسی طرح نیر مسعود نے افسانوی نثر کی عام خصوصیتوں مثلاً اسمائے صفت ، استعاروں، علامتوں ، رنگین عبارتوں اور تشبیہوں کے بے جا استعمال سے بھی گریز کیا ہے۔ البتہ ان کے افسانوں میں تشبیہوں کی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں ۔ وہ شاعرانہ نثر لکھنے کے قائل نہیں ہیں چنانچہ نیر مسعود کا بیان ہے:

''ہاں ، با قاعدہ بہت کوشش کر کے پرہیز کرتا ہوں، اور اگر معلوم ہو کہ اس میں شاعرانہ انداز آ گیا تو اس کو کاٹ بھی دیتا ہوں ۔مثال کے طور پر استعارہ میرے یہاں غالباً کہیں نہیں ہوگا۔'' (ساگری سین گپتا۔ نیر مسعود سے انٹرویو، رسالہ ''شب خون'' الہ آباد، ۱۹۹۸ء صفحہ ۵۳)

اور سہیل وحید کو انٹرویو دیتے ہوئے نیر مسعود نے کہا:

''میرے یہاں تشبیہہ ہوگی بہت لیکن استعارہ نہیں ۔استعارہ کا عمل دوطرفہ ہوتا ہے کہ جو چیز ہے اس کو کچھ اور بتائیں ۔ استعارہ شاعری کے لئے مناسب ہے نثر کے لئے نہیں ۔استعارہ میں ٹھیک سے ترسیل نہیں ہو پاتی ۔ حالانکہ نثر میں افسانے میں لوگ استعمال کرتے ہیں ۔اچھی طرح سے بھی استعمال ہوتا ہے لیکن میں نے استعارہ کا استعمال کبھی نہیں کیا۔ مثلاً کسی

افسانے میں کہا گیا کہ سواری کے پیچھے پیچھے سڑک پر کالا ربن کھلتا جارہا تھا تو یہ استعارہ ہے اسے میں لکھوں گا تو اس طرح کہ سڑک کالے ربن کی طرح کھلتی چلی جارہی تھی، تو اسے سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی'' (رسالہ ''آج کل''نئی دہلی، ۲۰۰۸ء،صفحہ ۶)

چنانچہ نیر مسعود کے افسانوں میں تشبیہ کی چند مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں:

''سارے بزرگ تو یوں ختم ہوئے جیسے کوئی چاولوں کی ڈھیری پر گیلا ہاتھ رکھ کر اٹھالے'' (''نصرت''،صفحہ ۵۴)

''اس کی رفتار اتنی تیز تھی کہ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی سیاہ پھول زمین پر لوٹتا ہوا چلا آرہا ہے۔'' (''سیمیا''،صفحہ ۱۳۲)

''ان کے ہجوم میں گھری ہوئی اپنی والدہ مجھے ایسی معلوم ہوئی تھیں جیسے بہت سی پتیوں کے بیچ میں کوئی پھول کھلا ہوا ہو'' (''مراسلہ''،صفحہ ۱۷۔۱۶)

''اس ہجوم میں گھرا ہوا رکشا دور پر ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے مٹھائی کے ٹکڑے پر چیونٹوں کا حملہ ہوا ہو'' (''جرگہ''،صفحہ ۸۶)

''اس کا سر دھیرے دھیرے یوں ہل رہا تھا جیسے ڈھول پر پڑنے والی ایک ایک ضرب کا مطلب اس کی سمجھ میں بہ خوبی آرہا ہو'' (''جرگہ''،صفحہ ۸۸)

اسی طرح نیر مسعود کی کہانیوں میں کرداروں کے نام اور مقامات یا تاریخی شہادتوں کے بیان سے گریز بھی ہے اور ان کی طرف براہ راست اشارہ نہ کرنے کی ایک شعوری کوشش ہمیشہ دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں واقعات کے باہمی ربط اور تدریجی ارتقاء سے کہانی کی تعمیر نہیں کرتے بلکہ ایک پوری فضا کا عکس اتارنے کی جدوجہد کرتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کے اختتامیے اردو فکشن کے عام قارئین کی عادت کے برخلاف نہ تو چونکاتے ہیں نہ تو وہ شور مچاتے ہیں۔ یہ اختتامے اتنے فطری اور سادہ ہوتے ہیں جتنی کہ خود ان کی کہانیاں۔ مثلاً ''رے خاندان کے آثار

’’میں ’’ایک موہوم عورت‘‘ کی تلاش تو بالآخر کامیاب ٹھہرتی ہے مگر ایک تماشا کھڑا ہو جاتا ہے، اور ایک سیدھی سادی تلاش عجیب وغریب سلسلۂ واقعات کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن کہانی کے اختتامیے میں جہاں واقعہ نویس اپنے دوست سے رخصت ہو رہا ہے اس کی مثال دیکھئے:

’’گاڑی رینگ چلی۔ (دوست) نے مجھ سے ہاتھ ملاتے ہوئے کہا:
’’اپنا نیا پتا لکھ دیجیے گا‘‘
’’لکھ دونگا۔‘‘ میں نے بھی کہا
دوست نے میرا ہاتھ چھوڑ دیا اور پلیٹ فارم پر اتر گئے۔‘‘

یہ اختتامیہ نہ تو ڈرامائی ہے نہ غیر متوقعہ، لیکن اس کی ایک سماجی معنویت ہے جس کا اظہار ایک ذاتی اور انفرادی واردات کی تہہ سے ہوا ہے۔ اس طرح کی مثالیں ’’تحویل‘‘، ’’شیشہ گھاٹ‘‘، ’’بائی کے ماتم دار‘‘ اور ’’اوجھل میں‘‘ بھی نمایاں ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی اور عابد سہیل نے نیر مسعود کے افسانوی کرداروں کے سلسلے میں ان سے پوچھا تو نیر مسعود نے جواب دیا:

’’کردار کا ارتقاء تو بالکل ممکن ہے اور میرا خیال ہے کہ کچھ کرداروں کا ارتقاء ہوا بھی ہے ان افسانوں میں بھی جن میں کرداروں کے نام نہیں لیے گئے ہیں، نام کے ساتھ بھی چونکہ انسلاکات طرح طرح کے ہوتے ہیں، تو اس سے گریز کیا، اب جس افسانے کا آپ نے حوالہ دیا ’’جرگہ‘‘ کا اس میں اگر میرا بس چلتا تو میں نام نہ رکھتا، لیکن اب بڑی مشکل پڑ جاتی ہے اسلئے کہ کردار کافی ہیں اس افسانے میں‘‘

''پھر بھی مثلاً حویلی کا جو مالک ہے ''جرگہ'' میں جس کا نام ہم کو معلوم ہے کہ منظور، منظور نام ہے اس تک میں نے اتنی احتیاط کی کہ میں نے اس کا نام نہیں لیا۔''

''اسی طرح باپ اور بیٹے کی جو گفتگو ہے، منظور اور اس کا بیٹا منیر جس کا نام ہے وہ دونوں آپس میں ــــــ منظور صاحب کا نام تو وہ بتا تا ہے، ہوٹل والا محمد میاں، اور بیٹے کا نام باپ کی زبان سے ہم کو معلوم ہو گیا۔ لیکن میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ منیر نے یہ کہا، بلکہ نوجوان نے یہ کہا۔ تو کچھ فاروقی صاحب کی صحبت، صحبت نیک یا صحبت بد آپ جو بھی اسے کہیں، ابہام سے مجھ کو دلچسپی ــــــ'' (ایک گفتگو 'سوغات'' ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۶۔ ۳۲۵)

''سیمیا میں صرف ایک ہی نام آیا ہے ''نصرت'' ورنہ نام ــــــ بعد بھی نام کم ہی لایا ہوں۔ اب اس کی خاص وجہ سمجھ میں نہیں آتی سوا اس کے کے نام ایک طرح کا کردار معین کر دیتا ہے۔'' (ایک گفتگو 'سوغات'' ۱۹۹۳ء، ۲۴)

نیر مسعود کے مندرجہ بالا بیانات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں یا جدیدیت پسند افسانہ نویسوں مثلاً قاضی عبدالستار، سریندر پرکاش، انور سجاد، اقبال مجید، بلراج مینرا اور گلزار وغیرہ سے مختلف اور سادہ بیانیہ پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی ہے۔

اسی طرح نیر مسعود نے جدیدیت پسند کہانی کاروں سے انحراف کرتے ہوئے اپنے افسانوں میں نام، جگہ، مہینہ اور دن وغیرہ کو متعین کرنے سے بھی گریز کیا ہے۔

مواد، ہئیت اور اسلوب کے لحاظ سے اگر نیر مسعود کے افسانوں کو دیکھا جائے تو وہ ہم عصر افسانہ نگاروں کی کہانیوں سے مختلف ہیں۔ ان کی افسانوی تحریر جب سن ۱۹۷۱ء میں ''نصرت'' کے نام سے سامنے آئی تو اس وقت ان کی عمر ۵۳ سال تھی، اور اس زمانے میں تجریدی اور علامتی کہانیاں لکھنے کا عام رواج بن چکا تھا۔ نیر مسعود کے ہم عصر افسانہ نگار مثلاً سریندر پرکاش، عابد سہیل، قاضی عبدالستار، شہزاد منظر، انور سجاد، اقبال مجید، گلزار، بلراج مینرا، خالدہ اصغر، شوکت حیات، سید محمد اشرف، انور قمر، طارق چھتاری، وغیرہ تھے جنھوں نے جدیدیت کے زیر اثر افسانے لکھنے کی ابتدا کی تھی۔ مگر ان کا شمار ۱۹۷۰ء کے بعد افسانہ نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ لٰہذا زمانی اعتبار سے بیشتر نقادوں نے نیر مسعود کا بھی ذکر ۱۹۷۰ء کے بعد لکھنے والوں میں کیا ہے۔ اس سلسلے میں کچھ رائیں حسبِ ذیل ہیں۔ چنانچہ پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے:

> ''نیر مسعود میرے ہی نہیں، میری طرح اور بہتوں کے لئے ایک چونکانے والی ہستی کے طور پر اس وقت متعارف ہوئے جب انھوں نے افسانے کی اقلیم میں قدم رکھا اور بتدریج ایک اہم افسانہ نگار تسلیم کر لئے گئے۔ منٹو یا بیدی کو افسانے کا ایک خاص معیار قرار دینے والوں کے لئے افسانے کی مقتضیات کی فہرست یقیناً کچھ اور ہوگی، انتظار حسین کو اولیت بخشنے والوں کے نزدیک افسانے کے مطالبے کچھ اور ہوں گے۔ اور ہمارے ہی عہد میں جو حضرات سید محمد اشرف کے افسانوں کو ایک خاص اصرار کے ساتھ اہمیت دے رہے ہیں ان کی قدر سنجانہ نظر اور ان کی آگاہیوں کے کچھ کے کچھ اور معنی کچھ اور اجبار ہونگے۔ ان حقائق کی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ اور ان معنوں میں میرے نزدیک کچھ زیادہ ہی اہمیت ہے کہ وہ افسانہ جسے پہلی بار عزیز احمد نے ایک مشکل صنف بلکہ ماقبل افسانے سے مختلف صنف بنانے کی سعی کی تھی اس کے سلسلے انتظار حسین سے ہوتے ہوئے سریندر پرکاش اور سریندر پرکاش سے ہوتے ہوئے نیر مسعود تک پہنچتے ہیں۔'' (اطلاقی تنقید، صفحہ ۳۵۳)

سال ۲۰۰۴ء کی آمد پر لکھنؤ والوں کو یہ خوش خبری ملی کہ لکھنؤ کی دو انتہائی اہم اور معتبر شخصیتوں پروفیسر نیر مسعود اور عرفان صدیقی کو غالب ایوارڈ سے نوازا گیا ہے، اس موقعہ پر روز نامہ ''صحافت'' لکھنؤ نے نیر مسعود پر ایک مضمون شائع کیا جس میں یہ لکھا گیا تھا:

''برصغیر سے باہر مغرب کی ادبی دنیا میں پروفیسر نیر مسعود کو جس چیز سے غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی وہ ان کی افسانہ نگاری ہے۔ انھوں نے ۱۹۷۰ء کے آس پاس اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور چند ہی افسانوں کی اشاعت کے بعد انھیں صف اوّل کے افسانہ نگاروں میں شمار کیا جانے لگا۔''
(روز نامہ ''صحافت''، لکھنؤ ۴؍جنوری ۲۰۰۴ء)

بیگ احساس کا کہنا ہے کہ:

''نیر مسعود اور گلزار دو ایسے افسانہ نگار ہیں جو بہت دیر سے افسانے کی دنیا میں آئے۔ جن کا گرم جوشی سے استقبال کیا گیا۔ نیر مسعود سادہ بیانیہ سے ایک پراسرار فضا تخلیق کرتے ہیں۔ ان کے افسانے سب سے مختلف ہیں اور ان پر ان کی دستخط ثبت ہو جاتی ہے۔۔۔۔
نیر مسعود ایک اہم افسانہ نگار ہیں تاہم کبھی کبھی وارث علوی کی یہ بات بھی جی کو لگتی ہے کہ نیر مسعود کے افسانے ایسے ہوتے ہیں جیسے کہ گونگے کے منھ میں گڑ۔''
(معاصر اردو افسانہ: نئے تنقیدی تناظر، مشمولہ اطلاقی تنقید، گوپی چند نارنگ، ساہتیہ اکاڈمی، دہلی، ۲۰۰۳ء، صفحہ ۳۲۴)

مہدی جعفر نیر مسعود کے افسانوں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نیر مسعود کا تجریدی افسانوی نظام روایتی افسانوں کے طور طریقوں سے انحراف کسی حد تک مختلف ہے مگر وہ کردار اور پلاٹ کو مسترد نہیں کرتے، وہ افسانوں میں شکل کے قائل ہیں۔'' شیشہ گھاٹ'' کا پلاٹ زیادہ تر کرداروں اور خاص کر واحد متکلم راوی کی نمود پر ہے۔ پلاٹ کی اٹھان والا سفر انسانی شعور کا سفر ہے۔ پلاٹ میں واقعہ جان ڈال دیتا ہے۔''
(''شب خون''، الہ آباد، ستمبر ۱۹۹۸ء، صفحہ ۴۹)

شافع قدوائی لکھتے ہیں:

''جب کوئی ایسا فنکار منصۂ شہود پر آتا ہے جس کے افسانے واقعیت، پلاٹ، کردار، زمان و مکان اور وحدت تاثر وغیرہ کی مستعمل تعریف پر نہ صرف سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں بلکہ افسانے میں نثر کے تفاعل اور اس کے اجزائے ترکیبی پر از سر نو غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں، نیر مسعود اس سلسلے کی تازہ ترین مثال ہیں۔'' (''سوغات'' ۱۹۹۳ء، صفحہ ۸۳۔۱۸۲)

انوار رضوی نے لکھا ہے کہ:

نیر مسعود اپنے معاصرین سے اس سے بھی الگ ہیں کہ ان کے افسانے بے حد دلچسپ ہوتے ہیں۔ اور بآسانی اسی دلچسپی سے بار بار پڑھے جا سکتے ہیں۔ ان میں پلاٹ، ربط اور بیانیہ کا تسلسل ہوتا ہے۔ وہ از سر نو افسانہ کے قاری پیدا کر رہے ہیں۔'' (رسالہ ''شب خون'' الہ آباد، نومبر ۱۹۹۸ء، صفحہ ۷۶)

عتیق اللہ نے اپنے مضمون ''معاصر اردو افسانہ'' میں لکھا ہے:

''نیر مسعود کے افسانے کو انتظار حسین سے اگلا اقدام کہا جا سکتا ہے جو ایک دوسرے کے معنی میں بے حد مشکل اور بے حد جرأت آزما بھی ہے۔ نیر مسعود نے جدیدیت کے عہد عروج اور پھر زوال سے اپنا سفر شروع کیا، کلاسکیت نے انکی ذہنی تربیت کی ہے۔ جدیدیت سے انھیں ایک مشفقانہ رغبت ہے۔اور کافکا ان کی کمزوری۔'' (''معاصر اردو افسانہ'': نئے تنقیدی تناظر، مشمولہ ''اطلاقی تنقید''، صفحہ ۳۵۴)

محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

'' کلیتہً غیر ماخوذ اور اردو فکشن کی تاریخ میں اپنے سے پہلے ظہور پذیر ہونے والی ہر شے سے غیر مماثل، یہ کہانیاں اپنے آپ میں ایک علاحدہ قسم کہی جا سکتی ہیں۔ ایک طرف تو یہ کہانیاں (اردو کے) اولین رومانیوں اور مصلحوں (کی تخلیقات) سے مختلف ہیں۔ دوسری طرف منشی پریم چند کے جیسے سماجی حقیقت نگاروں اور ترقی پسند ادیبوں سے بھی مختلف ہیں۔ عجیب بات یہ ہے کہ (یہ کہانیاں) اس تجدد پسندانہ تجریدیت اور علامتیت کے کسی عنصر کی تقلید بھی نہیں کرتیں جس نے ۱۹۶۰ء اور اس کے بعد کے برسوں میں اتنی شد و مد کے ساتھ اردو کے افسانوی منظر نامے پر دھوم مچا رکھی تھی۔'' (''جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں'' بحوالہ: ہم سفروں کے درمیان، شمیم حنفی، صفحہ ۲۵۲)

رحمٰن عباس نے نیر مسعود کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''نیر مسعود کی کہانی انتہائی خوب صورت ہے۔ نیر مسعود میرے پسندیدہ ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ اور مبالغہ نہ ہوگا کہ اگر میں یہ کہوں کہ اس وقت وہ اردو دنیا کے سب سے زیادہ معتبر اور افسانے کے آرٹ پر قادر افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانے کا اردو افسانہ نگاری میں کوئی ماضی نہیں ہے۔''
(رسالہ ''شب خون''، الہ آباد، نومبر ۱۹۹۸ء، صفحہ ۷۷)

آصف فرخی نے لکھا ہے:

''نیر مسعود صاحب نے افسانہ نگاری کو اپنی ادبی زندگی کے ایک نئے مرحلے کے طور پر اختیار کیا۔ ااور اس طرح اختیار کیا کہ افسانہ ان کی ادبی شناخت کا اہم جزو بن گیا اور ان کا شمار اردو کے معدودے چند منفرد اور صاحب طرز افسانہ نگاروں میں کیا جانے لگا۔ جس طرح غزل کے شاعروں کے پورے غولِ بیابانی میں ایک آدھ ہی شاعر صاحب طرز کہلانے کا مستحق ٹھہرتا ہے، زبان و بیان تو خیر ان کے کام کا اختصاص ٹھہرے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ نیر مسعود نے ماورائیت میں گندھی ہوئی واقعیت، اشاریت و رمزیت سے مملو بیانیہ اور انسانی زندگی کی تنہائی، مجبور، بے آسرا پن اور کیفیت ماحول کے اسیر ہوکر رہ جانے کو حکایت کا ساوقت کی شرائط سے بظاہر آزاد انداز دے کر ہم عصر حقیقت کا روپ دیا ہے، وہ اردو افسانے میں ان ہی کا حصہ ہے۔''
(رسالہ ''آئندہ'' کراچی، ۲۰۰۷ء، صفحہ ۴۲)

ان تمام بیانات اور اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ نیر مسعود نے ۷۰ء کے بعد اردو افسانہ میں نئی جہات پیدا کی ہیں۔ انھوں نے ٹالسٹائی، ترگنیف، موپاساں اور چیخوف وغیرہ کا مطالعہ کیا ہے اور کافکا، بورخیس اور ایڈگر ایلن پو سے کافی متاثر بھی ہوئے ہیں، اس لیے ان کے یہاں جو رمزیہ انداز بیان، غیر جذباتی رویہ اور تہہ داری ملتی ہے وہ کافکا کی دین ہے جو ''سیمیا''، ''عطر کافور'' اور ''طاؤس چمن کی مینا'' کے بیشتر افسانوں میں یہ اثر زیادہ نمایاں طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔

(ب) مغرب کے افسانہ نگاروں اور افسانوی رجحانات سے استفادہ:

(ا) ایڈگر ایلن پو(۱۸۴۹ء - ۱۸۰۹ء)

نیر مسعود کی افسانہ نگاری کا تفصیلی جائزہ لینے سے قبل مغرب کے ان افسانہ نگاروں اور ان افسانوی رجحانات کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے۔جن سے نیر مسعود نے استفادہ کیا ہے۔

مغربی افسانہ نگاروں میں ایڈگر ایلن پو، کافکا اور بورخیس ایسے فنکار ہیں جن کے اثرات ہمارے اردو افسانے پر مرتب ہوئے ہیں۔

ایڈگر ایلن پو فکشن کی دنیا میں ایک اہم مقام رکھتا ہے،اس کی پیدائش ۱۹ر جنوری ۱۸۴۹ء امریکہ کے بوسٹن علاقہ میں ہوئی اور وفات ۱۸۴۹ء کو شہر بالٹی مور میں۔اس کے والد کا نام ڈیوڈ پو (۱۸۱۰ء۔۱۷۸۴ء) اور والدہ کا نام الزابتھ آرنلڈ ہاپکن پو(۱۸۱۱ء۔۱۸۸۷ء) تھا۔ والدین کے انتقال کے بعد پو کی پرورش ورجینیا کے Richmond علاقہ سے تعلق رکھنے والے مسٹر جان اور فرینس ایلن نے پرورش کی۔

ایڈگر ایلن پو جب سن بلوغ کو پہونچا تو اس نے ورجینیا یونیورسٹی میں ۱۸۲۶ء میں زبان کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے داخلہ لیا،مگر وہ وہاں ایک ہی سال تک پڑھ سکا، پیسے کی کمی کی وجہ سے وہ یونیورسٹی چھوڑ کر بوسٹن پہنچا، جہاں اس نے ایک معمولی کلرک کی حیثیت سے کام کیا اور صحافت میں کالم نگاری شروع کی۔ چنانچہ سلامت اللہ خاں نے لکھا ہے:

> ’’یونیورسٹی میں طالب علمی کی زمانے سے وہ شراب خوری اور قمار بازی کی افسوس ناک لت میں پڑ کر مقروض ہو گئے جس کی وجہ سے جان ایلن نے ان کا نام یونیورسٹی سے خارج کرادیا‘‘ (امریکی ادب کا مختصر جائزہ، ترقی اردو بورڈ، وزارت تعلیم، حکومت ہند۔۱۹۷۸ء، صفحہ ۵۶)

اس کی پوری زندگی محرومی کی ایک لمبی داستان ہے،اس نے اپنی چالیس سالہ عمر میں بیس بائس سال ادبی زندگی گزاری،اس نے جو کچھ بھی لکھا اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ امریکی اور انگریزی زبان وادب پر گہرے نقوش ثبت کیے ہیں۔اس کی تصنیفی زندگی کا آغاز تو ایک شاعر کی حیثیت سے ہوا مگر کامیابی نثر و نظم دونوں میں حاصل کی،اس نے اپنی پہلی نظم ''Dreams'' کے نام سے ۱۸۲۷ء میں شائع کی جس میں اس نے اپنی زندگی کے خواب کے حوالے سے گفتگو کی۔اس کے بعد اس کی ایک اور نظم ''Tamer lane and Other poems'' کے نام سے اسی سال شائع ہوئی تھی۔اور ۱۸۲۹ء میں اس کی دوسری کتاب ''Tamer lane and minor poems'' کے نام سے شائع ہوئی۔اس کے علاوہ ایک اور مشہور نظم (The Raven, 1844) شائع ہوئی۔

ایڈگر ایلن پو مشہور امریکی ادیب ہے اس کی حیثیت جہاں ایک طرف شاعر و تنقید نگار کی ہے وہیں دوسری جانب ایک نثر نگار کی بھی ہے۔چنانچہ اس کی پہلی پانچ کہانیاں فلاڈلفیا کے ایک رسالے،سٹرڈے کوریر (Saturday Courier) میں شائع ہوئیں۔چنانچہ پو کی کہانیوں کے بارے میں سلامت اللہ لکھتے ہیں:

> ''کہانیوں کے متعلق ان کا نظریہ یہ تھا کہ افسانے کے لیے پڑھنے والے کا جذباتی تاثر نہایت اہم تھا اور کامیاب افسانہ نگار کے لیے ضروری تھا کہ وہ اس تاثر کو تمام فنی ترکیبوں کی مدد سے پیدا کرے۔چنانچہ وہ اس نتیجہ پر پہنچے کہ ان کو گاتھک ''gothic'' کہانیوں کا استعمال کرنا چاہیے۔''(امریکی ادب کا مختصر جائزہ،ترقی اردو بورڈ،وزارت تعلیم،حکومت ہند۔۱۹۷۸ء،صفحہ ۵۹)

اس کے علاوہ ایڈگر ایلن پو کی مشہور کہانیوں میں (Legecia, 1838) The Fall of the house of Usher (1839) اور The Black Cat (1843) وغیرہ مشہور ہیں۔ایڈگر ایلن پو کا کینوس بہت وسیع ہے۔شاعری ہو یا افسانہ نویسی،تنقید ہو یا مزاح نگاری تمام میدانوں میں اس نے نئے رجحانات کی تخم ریزی کی۔ Stephen Matterson نے لکھا ہے کہ:

"He was well known in his life time as a short story writer, Literary Critic and also as a poet, especially after the publication of his popular poem "The Raven" (1844)" (American Literature, University of Dublin, p.169-70)

اگر ہم اس کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیں تو اسے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(۱) Tales of Mystery and Imigination

(۲) Tales of Ratiocination

پہلی قسم کے کاموں میں ایڈگر ایلن پو Gothic (Horror) جیسی چیزیں پیش کرتا ہے۔ جس میں ذو معنی باتیں کرتا ہے لہٰذا پو کی ادبی کارناموں کے حوالے سے اسٹیفن نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ:

"There are traditionally divided into two types: Tales of Mystery and Imigination and Tales of Ratiocination; In the former former kind poe builds on gothic conventions and often. Suggests multiple, even indeterminate, meanings by looking beneath surface REALISM. (American Literature, p.170)

ترجمہ: ''پو کی کہانیوں کو روایتی طور پر دو قسموں میں تقسیم کیا گیا ہے: پہلی قسم میں پہیلی تخیلاتی اور توجیہی جیسی کہانیاں شامل ہیں۔ اور دوسری قسم میں پو نے اپنی کہانیوں کا دارومدار گاتھک اور کئی ایسی کہانیوں پر رکھی ہے جن کا تعلق سطحی حقیقت نگاری سے ہے۔

ایڈگر ایلن پو کے زیادہ تر افسانے خوفناک (Horror)، اور مافوق الفطرت واقعات پر مبنی ہوتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ اس کے بیشتر افسانوں میں موت کے مسائل ملتے ہیں، مثلاً: موت کی Physical نشانیاں، موت کے اثرات، موت کے بعد کی زندگی اور اس کے افسردہ حالات وغیرہ۔

پو کی کہانیوں کے دوران ہمیں ایسی چیزوں سے بھی سابقہ پڑتا ہے جن کا تعلق انسانی زندگی سے بہت کم ہوتا ہے اور یہ چیزیں اس وقت سامنے آتی ہیں جب انسان ایک گہرے پیچیدہ، مشکل اور ذہنی حالات سے گزرتا ہے، اس طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈی۔ ایچ۔ لارینس کی طرح پو بھی ایک ذہنی مریض شخص تھا، اسی لیے اس کی کہانیوں میں بہت زیادہ جذباتی عمل دیکھنے کو ملتا ہے، اس کی کہانیاں تاریکیوں سے بھری ہوتی ہیں، کہانی کے دوران ایسے جملے بھی ہوتے ہیں جب کردار اپنے ہاتھوں سے گھر کی دیوار پر پاگلوں کی طرح مارتے ہیں، یعنی وہ اپنی زندگی سے آزاد ہونا چاہتے ہیں اس طرح اس کے کردار کا ذہنی و جذباتی حالات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں ایک ایسا ماحول پیدا کرتا ہے جس میں خوف، پاگل پن، ادھورا پاگل پن، بھیانک اور حیرت خیز واقعات، اور خوف جیسی چیزیں شامل ہوتی ہیں۔ ان ہی سب خوبیوں کے لیے وہ مشہور ہے، یہی وجہ ہے کہ خاموش خوف اور تاریک ماحول اس کی کہانیوں میں خاص طور سے دیکھنے کو ملتے ہیں۔

پو کے افسانوں میں خوفناک بھیانک (Horror) کہانیوں کے علاوہ Gothic کا عنصر بھی خاصا شامل ہے۔ گاتھک کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ:

"Gothic productions never completely lost their earlier, negative connotations to become fully assimilated within the bounds of proper literature. Implicated in a major shift in cultural attitudes; (Gothic (Fred Botting, Loutledge, London and New York, p.22)

ترجمہ:

''گوتھک پیداوار نے اپنی پچھلی نفی و پوشیدہ شکل کو کبھی بھی ترک نہیں کیا بلکہ وہ اس میں اس طرح سے رچ بس گیا کہ وہ پورے طور پر ادب میں شمار ہونے لگا۔ جس کی وجہ سے تہذیبی نقطہ نظر میں ایک نمایاں فرق نظر آیا۔''

پو کی افسانوی تکنیک کے حوالے سے سلامت اللہ خاں لکھتے ہیں کہ:

''انھوں نے اپنی کہانیوں کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ پہلی قسم (arabesque) کی ہے جس میں موقوف ہولنا کی سے کہانی کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ دوسری قسم (grotesque) کی ہے جیسے ان کی کہانی '' The masque of red death'' ہے جس میں فضا دہشت ناک طنزیہ مزاح سے تعمیر ہوتی ہے۔ تیسری قسم (ratiocinative) کی ہے۔ جیسے ان کی کہانی (the gold book) میں عقلی تجزیئے سے کہانی کا تارو پو مرتب ہوتا ہے''۔ (امریکی ادب کا مختصر جائزہ، صفحہ ۹۵)

لہٰذا ان تمام خصوصیات کو سامنے رکھ کر جب ہم نیر مسعود کی کہانیوں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے ایڈگر ایلن پو کی بہت ساری خوبیاں اپنے افسانوں میں پیوست کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً ان کی کہانی ''رے خاندان کے آثار''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ''شیشہ گھاٹ''، ''تحویل'' اور ''سیمیا'' جیسی کہانیوں میں یہ تمام خصوصیات بہ خوبی دیکھی جا سکتی ہیں۔

(۲) فرانز کافکا

مغربی افسانہ نگاروں میں ایڈگرایلن پو، بورخیس اور کافکا ایسے فنکار ہیں جن کے اثرات ہمارے اردو افسانے پر مرتب ہوئے ہیں۔ خاص کر جدید اور مابعد جدید افسانہ نگاروں کے یہاں کافکائی اثرات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔

فرانز کافکا کی تحریروں اور اس کی زندگی کو ایک دوسرے سے جدا کر کے دیکھنا اور پرکھنا خود ایک بڑا ابہام پیدا کرنے کے مترادف ہے۔ جب کہ ابہام اور لایعنیت کی ایک مثال اس کی اپنی زندگی تھی، اور دوسری مثال کافکا کی ٹٹر واردات، اس کے افسانوں، ناولوں، حکایتوں، خاکوں، روز نانچوں اور تنقیدی محاکے خطوط کی صورت میں بکھری ہوئی ہیں۔ اسی لیے آج بھی اس کی تخلیقات کے جادوئی اثر برقرار ہے۔

کافکا کی پہلی تخلیق ''The Judgement'' ۲۲ ستمبر ۱۹۲۱ء کو ظہور پذیر ہوئی، روز نامچہ لکھنے کی عادت اسے لڑکپن سے تھی، کافکا نے اس پُر اسرار کائنات کو اس کے سارے رموز کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اتارنے کا فیصلہ کیا، اسے اس بات کا پورا شعور تھا کہ زندگانی مختصر ہے۔ اس لیے اس نے جیتے جی جتنے جواب دیکھے انہیں جملہ جزئیات کے ساتھ اپنے روز نامچوں میں قلم بند کردیا۔ کافکا کی مشہور کہانیوں میں ''قلعہ''، ''مقدمہ''، ''قلب ماہیت''، (Metomorphosis and other stories)، ''تعزیری کالونی''، اکادمی کو ایک رپورٹ، وغیرہ اہم ہیں۔

کافکا کے افسانوں کی معنوی جہات اتنی وسیع ہیں کہ اس کی تحریروں پر کوئی ایک لیبل نہیں لگایا جاسکتا۔ بعض کے نزدیک وہ اظہاریت پسند ہے، تو بعض کے نزدیک ماورائے حقیقت پسند اور بعض کے لیے جادوئی حقیقت نگاری کا نمائندہ، لیکن اس سے قطع نظر اگر اس کے افسانوں کی ساخت پر غور کریں تو بیشتر کہانیاں ایک مخصوص تانے بانے کی حامل نظر آئیں گی، جے۔ اے آشیر (J.A. Asher) اس کے افسانوں کی ساخت پر غور کرنے کے بعد لکھتا ہے:

> ''بیشتر افسانے ساخت کے اعتبار سے ایک مخصوص تانے بانے کی حامل نظر آتے ہیں۔ انھیں تین واضح حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے (۱) نارمل آغاز، (۲) نقطۂ گریز، (۳) اور خواب آسا انجام۔ کسی بہتر اصطلاح کی عدم موجودگی میں، عالم بیداری میں صادر ہونے والے روزمرہ کے تجربے سے

ہم آہنگ واقعات اور حالات کے تسلسل کو بیان کرنے کے لیے ہم نے ''نارمل'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ نقطۂ گریز کسی مختصر اشارے پر (مصنف کی جانب سے) مشتمل ہوتا ہے۔ جو یہ بتاتا ہے کہ ہیرو ذہنی طور پر سراسیمہ ہو چکا ہے۔ یا جسمانی طور پر تھک چکا ہے۔ خواب آسا انجام سے یہ مراد ہے کہ افسانے کا باقی حصہ عالم بیداری میں صادر ہونے والے روزمرہ کے تجربات سے الگ واقعات اور حالات کا حامل ہے۔''[1]

اس عبارت کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو کافکا کے افسانے ''تعزیری کالونی''، قلب ماہیت'' اور ''اکادمی کو ایک رپوٹ'' میں خواب آسا عنصر موجود ہے۔ اب اگر اسلوب کی سطح پر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ انتظار حسین، سریندر پرکاش، خالدہ حسین اور نیر مسعود جیسے بڑے افسانہ نگاروں نے کافکا سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ چنانچہ اردو افسانے پر کافکا کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے ہاں کسی ادیب میں ہے تو وہ احمد علی میں ہے۔ احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقۂ اظہار پایا جاتا ہے۔ وہ ''قید خانہ''، ''ہمارا کمرہ'' اور'' موت سے پہلے'' ہیں جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ the castle اور the trial سے مناسبت پائی جاتی ہے۔''[2]

---

[1] اردو افسانے پر مغربی اثرات، خورشید احمد، صفحہ ۲۵۱

[2] اردو افسانہ روایت اور مسائل، گوپی چند نارنگ، صفحہ ۲۹

جدید اردو افسانہ نگاروں میں انتظار حسین کی کہانی ''کایا کلپ'' اور ''آخری آدمی'' خالدہ اصغر کا افسانہ ''ہزار پایہ'' اور ''سواری'' انور خاں کا افسانہ ''لمبا آدمی'' عرش صدیقی کا مشہور افسانہ ''باہر کفن سے پاؤں'' بلراج کومل کا ''کنواں'' اور رام لعل کا ''چاپ'' کافکا کی یاد دلاتے ہیں۔ آگے چل کر نیر مسعود نے کافکا کی تحریروں کو باریک بینی سے پڑھا اس کے بعد اس کی کہانیوں کو اردو میں منتقل کیا۔ اسی طرح کافکائی اثر نیر مسعود کے یہاں بھی موجود ہے۔ مثلاً '' سیمیا'' ، ''رے خاندان کے آثار'' اور ''جانوس'' وغیرہ پر کافکائی اثرات خاصہ واضح ہیں۔ پراسرار فضا بندی، شفاف بیانیہ، مکالموں کی رمزیت ،خواب آسا عنصر اور جزئیات نگاری کافکا کی اہم خصوصیات ہیں۔ احساس فنا اور اشیاء کی ناپائداری جس طرح کافکا کے ہاں موجود ہے اسی طرح نیر مسعود کے ہاں بھی یہ تمام خصوصیات کم وبیش نظر آتی ہیں۔

کافکا کے پیرائیہ اظہار کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کی واحد متکلم والی کہانیوں میں صیغۂ حال کے استعمال کا رجحان حاوی نظر آتا ہے، اور یہ رجحان اب جدید تر افسانہ نگاروں میں بھی عام ہو گیا ہے۔

کافکا کی دووسری امتیازی خصوصیت ''حقیقی تجربے کی خوبصورت پیشکش'' ہے اور تیسری خصوصیت چھوٹی چھوٹی جزئیات کے اندراج کے معاملے میں احتیاط، یہی تمام خوصیات پُراسرار طریقے سے اس کے یہاں بدفال، بلا آثار، منحوس اور آسیبی فضا پیدا کرنے کا سب سے بڑا سبب بنتی ہیں۔

کافکا کا فن یہ بھی ہے کہ اس کی تمثیلی کہانیاں پڑھتے وقت اس پر تمثیل کا گمان نہیں ہوتا، اس کا قاری انہونی سے انہونی بات کو ایک حقیقت کی طرح قبول کر لیتا ہے۔ ''قلب ماہیت'' کے ہیرو کا مکوڑا بن جانا، خود ہیرو اور اس کے ماں باپ کے ساتھ قاری کو بھی ذہنی دھچکا پہنچتا ہے۔ یہی نہیں انسان کا مکوڑا بن جانا، ''مقدمہ'' میں ایک انجانے قانون کے تحت کسی پر مقدمہ چلنا، اور سزائے موت پانا ''قعلہ'' کے ہیرو کو قلع میں ایک بے سروپا ملازمت ملنا۔ کافکا کے یہاں یہ سب باتیں مہمل لگنے کے بجائے کسی پراسرار منطق پر مبنی اور بالکل قرین قیاس معلوم ہوتی ہیں۔ جن کی بنیاد پر اٹھنے والے مسائل قاری کو کبھی دہشت زدہ کر دیتے ہیں تو کبھی مایوس، اور کبھی اس کے جذبات کو کچل کر رکھ دیتے ہیں۔ کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے یہاں کسی ادیب میں سب سے زیادہ ہے تو وہ نیر مسعود ہیں۔ کافکا کی جنئس (Genius) کچھ ایسی غیر معمولی اور یکتا تھی کہ وہ ایک Myth ہی بنا رہا۔ عام ادیبوں کی رسائی سے بہت دور ایک پیہم کشش اور ترغیب ژاں پال سارتر کے الفاظ میں

"the remained an the horizon a perpetual

Temptation. Kafa could not be imitated" ؎۱

کافکا کا یہی وہ امتیازی فن ہے جسے نیر مسعود نے اپنے افسانوں میں اپنانے کی کوشش کی ہے۔ نیر مسعود کے کئی ایسے افسانے ہیں جن میں کافکا کا اثر نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ مثلاً ''سیمیا''، ''عطر کافور''، ''رے خاندان کے آثار''، ''شیشہ گھاٹ''، ''جانوس'' اور ''مراسلہ'' وغیرہ، یہ وہ افسانے ہیں جن میں کافکا سا بیانیہ نہایت واضح، روشن، مربوط اور جزئیات کے انتخاب میں اس کی حیرت انگیز چابک دستی کا ثبوت دیکھا جاسکتا ہے۔ حالانکہ نئے افسانہ نگاروں نے یہ کوشش کی کہ پیچ در پیچ معانی پیدا کریں۔ مگر اس چکر میں انھوں نے اپنے بیانیے ہی کو مبہم اور نیم تاریک کر دیا۔ صرف نیر مسعود کے علاوہ دو چار افسانہ نگار ہی پوری طرح اس فن کو اپنانے میں کامیاب ہو سکے ہیں۔ چنانچہ انور رضوی لکھتے ہیں:

> ''نیر مسعود افسانہ نگاروں میں بظاہر فرانز کافکا کے اسکول سے تعلق رکھتے ہیں۔ باقاعدہ افسانہ نگاری سے پہلے انھوں نے کافکا کی کہانیوں کا ایک اردو ترجمہ بھی شائع کیا تھا، ان کے اب تک کے تمام افسانوں پر کافکا کی واضح چھاپ ہے''

> ''نیر مسعود شروع سے ہی کافکا کے دوسری قماش کے ادب کے مداح ہیں اور اسی کا تتبع بھی کیا ہے اور وہ ہے ادب برائے ادب۔ اس سے مراد نیر مسعود پر معترض ہونا نہیں ہے بلکہ ان کو سمجھنے کی ایک کوشش ہے'' ؎۲

وارث علوی نے کافکا اور نیر مسعود کے افسانوں میں اس قدر مماثلت محسوس کی کہ اپنے مضمون ''اجتہادات روایت کی روشنی میں'' یہ کہہ دیا کہ:

؎۱ سوغات ۱۹۹۴ء، صفحہ ۸۴۳ Jean Paul Satri: Literary and Philosophical Essays

؎۲ شب خون۔ نومبر ۱۹۹۸ء۔ صفحہ ۷۶۔۷۵

''کافکائی طرز کے واحد بہترین افسانہ نگار ہمارے ہاں نیر مسعود ہیں'' [1]

اور ڈاکٹر سہیل احمد خاں نے وارث علوی کی تائید میں کہا کہ دوسرے اردو افسانہ نگاروں پر جس چیز کو کافکا کا اثر سمجھا جاتا ہے وہ کافکا کی تفہیم کے اثرات ہیں۔ اس کے افسانوی طریقۂ کار سے حقیقی معنوں میں فائدہ نیر مسعود نے ہی اٹھایا ہے۔

کافکا کے یہاں بھی سماج معنویت کا ظہور ذاتی اور انفرادی واردات کی تہہ سے ہوتا ہے ''کایا کلپ'' اور ''فیصلہ'' میں باپ کا جبر دو مختلف صورتوں میں سامنے آتا ہے، انفرادی واردات کا یہ کرشمہ نیر مسعود کے یہاں ''تحویل'' ''شیشہ گھاٹ'' ''بائی کے ماتم دار'' ''بڑا کوڑا گھر''، ''ساسان پنجم'' وغیرہ میں نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ سفیر حیدر نقوی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ:

> ''نیر مسعود کے افسانوں میں پُراسراریت، خواب کی فضا، معلوم سے نامعلوم کی جانب سفر، جدید دنیا کی المناک بے سمتی، وقت کی ستم رانی، انسانی عنصر سے مسلسل خالی ہوتی ہوئی، ٹوٹتی اور بکھرتی ہوئی زندگی کے مشاہدات اور مکرر مطالعہ کا متقاضی اسلوب کئی سطحوں پر کافکائیت سے مماثلت کا سراغ دیتا ہے'' [2]

ڈاکٹر خورشید احمد نے اپنی تصنیف میں نیر مسعود کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''نیر مسعود نے کافکا کو غور سے پڑھا بھی ہے اور اس کی کہانیوں کو اردو میں منتقل بھی کیا ہے، اس طرح کافکائی طرز کو نیر مسعود نے اپنی تخلیقی شخصیت کا جز بنا لیا ہے'' [3]

---

[1] جدید افسانہ اور اس کے مسائل، وارث علوی، نئی دہلی مکتبہ جامعہ لیمٹیڈ ۱۹۹۰ء، صفحہ۔ ۱۱

[2] رسالہ ''نئی صدی'' بنارس: نومبر ۲۰۰۸ء، صفحہ ۱۹

[3] اردو افسانے پر مغربی اثرات۔ خورشید احمد۔ صفحہ ۱۶۴

ان تمام اقوال اور کافکائی طرز کی بیشتر خصوصیات کی بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ نیر مسعود عہد حاضر کے ان واحد افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے کافکا کا اثر زیادہ قبول کیا، اور کافکائی طرز پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی ہے۔

(۳) بورخیس Jorge Luis Borges

جارج لوئی بورخیس موجودہ عہد میں، ہسپانوی زبان کا سب سے بڑا ادیب سمجھا جاتا ہے۔ وہ ۲۴؍اگست ۱۸۹۹ء[1] میں امریکی ریاست (ارجنٹائنا) کی راجدھانی ''بیونس آئرز'' میں اپنی آنکھیں کھولی، اس کے (۱۸۹۹ء۔ ۱۹۸۹ء) اجداد ۱۹ ویں صدی میں رجنٹائنا کی قومی آزادی کی جدوجہد میں سیاسی اور عسکری سطح پر ایک فعال کردار رہے تھے۔

بورخیس کو کم عمر سے ہی پڑھنے کا بے حد شوق تھا۔ اس کے والد کی جمع کردہ کتب کا ایک بڑا ذخیرہ تھا جس میں اس نے وہ تمام کتابیں مطالعہ کر چکا تھا جنھیں عام طور پر بچوں کے لیے ممنوعہ تھیں۔ اس نے مختلف مما لک کا سفر کیا، اور سوئٹزر لینڈ میں اپنی ثانوی درجہ کی تعلیم مکمل کی، اور پھر ۱۹۱۹ء میں وہ اسپین منتقل ہو گیا۔ جہاں اسپین کے ادبا، وشعرا سے ملنے کا موقع بھی ملا۔ اس وقت استعارہ سازی اور امیجری کی ادبی تحریک زور پر تھی اسی ادبی تحریک کے زیر اثر بورخیس نے اپنی شاعری کا آغاز کیا۔

بورخیس کی پہلی نظم ''Hymn to the sea'' مجلّہ Gerica میں شائع ہوئی، وہ والٹ وٹمن سے بہت متاثر تھا۔ اس لیے اس کی اس وقت کی شاعری بیتے ہوئے ارجنٹائنا کی صدائے بازگشت تھی۔ ۱۹۲۱ میں جب اس نے ارجنٹائنا کی طرف واپس آیا تو محسوس کیا کہ وہ اس وقت بچپن اور لڑکپن کی یادوں کو بھلا چکا ہے۔ اسپین کے قیام اور آوارگانِ تحریک اور تخلیقی سطح پر میکڈونیو سے جذباتی لگاؤ نے بورخیس پر یہ انکشاف ضرور کیا کہ دنیا کو جاننے، وقت کو سمجھے اور زندگی کے ادارک کے باوجود ہم جو کچھ سمجھ پاتے ہیں اسے ہمیشہ لفظوں میں بیان کرنے سے قاصر رہتی ہیں۔ بورخیس نے اپنی شاعری میں استعارے سے کام لینا شروع کیا۔ تاکہ انسانی بطون میں چھپی ہوئی حقیقتوں کو لفظوں کا آہنگ بخشا جا سکے۔ یہی وہ زمانہ تھا جب اس نے اپنے وطن کی واپسی پر اسپین کی Ultrarism کی تحریک کی بینا درکھی اور ایک نظریہ ساز شاعر کے طور پر ابھر کر سامنے آیا۔ ۱۹۳۰ء تک اس نے شاعری کی، اور کچھ مضامین بھی لکھے۔

---

[1] وفات کے سلسلے میں مختلف اقوال ملتے ہیں۔

(۱) ڈاکٹر خورشید احمد اپنی تصنیف اردو افسانے پر مغربی اثرات میں ۱۹۶۸ء بتایا ہے، صفحہ ۱۷۳

(۲) رسالہ شب خون ستمبر ۱۹۹۵ء میں مرزا حامد بیگ کا تعارفیہ بیان میں ۱۹۸۸ء ملتا ہے۔

شعری مجموعوں کے علاوہ تین مضامین کے مجموعے (۱)Inquiriciones (۲) El Tamano De Mi Esperanza(۳) El Idioma De Los شائع ہو چکے تھے۔ اور اسی سال اس نے Envaristo Carriego کے عنوان سے وہ شاہکار مقالہ تحریر کیا جس نے نہ صرف اس کی شہرت کو ارجنٹائنا سے اٹھا کر سارے لاطینی امریکا تک پھیلا دیا بلکہ Adol Fo Bioy Casares سے ملاقات کا سبب بھی بنا۔ دونوں نے مل کر لمبے عرصے تک متعدد ادبی منصوبے پر کام انجام دیئے۔ جاسوسی کہانیوں کی سیریز تین جلدوں میں مکمل کی، دو فلموں کی سکرپٹ لکھے۔ دو جاسوسی کہانیوں کے انتخاب کیے اور دو دیگر ضخیم انتھالوجیز مرتب کیے۔

۱۹۳۶ء میں بورخیس کے متفرق مضامین کا مجموعہ ''Historia De La Enternidad'' شائع ہوا اس سال وہ فیصلہ کیا کہ آئندہ افسانوی ادب پر زیادہ توجہ صرف کریگا۔ اور اس طرح اس نے ۱۹۴۱ء میں اپنے افسانوں کا مجموعہ ''Ael Jardin De Los Senderos Queses Bifurcan Ficciones'' شائع کرایا۔

۱۹۵۲ء میں بورخیس کے انتہائی اہم مضامین کا مجموعہ ''Otras Inquisicicoces'' کے نام سے چھپا، جس سے بورخیس کا نام ہسپانوی ادبیات کے انتہائی اہم اور تنازعہ فیہ ادباء میں شمار ہونے لگا۔ اس طرح اس نے نظم ونثر دونوں کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا۔

بورخیس کی نثری تحریر اپنے موضوعات کی وسعت اور تنوع کے لحاظ سے حیرت انگیز ہے۔ اس کے کھرے پن کی سب سے بڑی شہادت یہی ہے کہ اس نے کبھی بھی اپنی تحریروں کے بنیادی ماٰخذ سے پردہ پوشی اختیار نہیں کی۔ اس لیے کہ اس کے خیال میں ادب بنیادی طور پر انسانی تجربات وافکار کے لین دین کا کھیل ہے۔ اس نے خود افسانہ نگاری کے ضمن میں ایڈگر ایلن پو اور فرانز کافکا سے استفادہ کا اعتراف کیا ہے۔ اس نے خود انکشاف کیا ہے کہ وہ پہلا شخص ہے جس نے کافکا کو ہسپانوی زبان میں ترجمہ کیا، اور کافکا کے افسانے ''عظیم دیوار چین'' کو پڑھ کر ہی اس نے ''بابل میں لاٹری'' اور ''بابل کی لائبریری'' جیسے افسانے لکھے۔

بورخیس نے محض فنطاسی کہانیاں نہیں لکھی ہے، کافکا سے قربت کے باوجود اس کی نثری بندش اور بنت کا ایک الگ ذائقہ ہے۔ کافکا اور بورخیس کے کام میں بنیادی فرق ان کی پسند اور ناپسند ہے، نیز طویل جملے کی بنت میں بورخیس اپنا ثانی نہیں رکھتا۔

اس کی تحریروں میں گہرے انسانی تجربے کی شناخت ملتی ہے جو مختلف حکایات کے ساتھ ایڈگر ایلن پو، اور فرانز کافکا کی پرچھائیاں باہم ایک ہو کر اپنا الگ موڑ لے لیتی ہیں، جسے ہم ادبیاتی حقیقت پسندانہ فن کا نمونہ کہہ سکتے

ہیں۔اس کی شاعری اور نثر پارے میں ایک خاص نوع کی مشرقیت، عمیق تجربے، مشاہدے اور دانشورانہ نغمگی کی لے موجود ہے۔ بورخیس بنیادی طور پر ایک نی ہی لسٹ ہے، ایک کھلا منکر۔ مذہب و اخلاق کی جکڑ بندیوں سے ماورا، جو کسی بھی فکری نظام اور زمانے کا پابند نہیں۔اس کے یہاں اگر کوئی ذی روح فتح مند دکھائی دیتا ہے تو وہ خواب کی حالت میں، اس کے نزدیک خواب بھی حقیقت کا ہی ایک حصہ ہے۔ حقیقت اور خواب کے درمیان کوئی واضح خط امتیاز وہ کبھی نہیں کھینچ پایا۔

اس کی نثر کی نمایاں خصوصیات اس کا مرصع اسلوب فن، پرکشش روانی اور چست ریاضیاتی اسلوب نگارش ہے۔ جسے وہ فسانہ طرازی Ficcione سے تعبیر کرتا ہے۔

بورخیس کا یورپ اور امریکہ کے نوجوان لکھنے والوں کے علاوہ ہندوستان میں بھی خاصا گہرا اثر پڑا ہے۔ وہ ایک خاص قسم کی Fantastic کہانیاں لکھتا تھا، اس کی بیشتر کہانیاں بھول بھلیاں کا اثر چھوڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ بورخیس ایک ایسا اسلوب اختیار کرتا ہے جو مختصر افسانے سے زیادہ مضمون کے لیے زیادہ مناسب ہے۔

اس کا ایک ایسا اسلوب جو اس کے علاوہ کسی دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ملتا وہ اسلوب ہے Magic Realism، اور کمال کی بات یہ ہے کہ ہندوستان کے بہت سے افسانہ نگاروں نے ٹالسٹائی، چیخوف، ترگنیف ایڈگر ایلن پو اور کافکا وغیرہ کا خاصا اثر قبول کیا لیکن بورخیس کے اس اثر کو قبول کرنے والا اردو کا صرف ایک ممتاز افسانہ نگار نیر مسعود ہی ہیں جس کا ثبوت نیر مسعود کا افسانہ ''ساسان پنجم''، ''رے خاندان کے آثار'' اور ''اہرام کا میر محاسب'' وغیرہ ہے جو بورخیس کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔

ڈاکٹر شافع قدوائی نیر مسعود کے افسانوں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں!

> ''بورخیس کی طرح نیر مسعود بھی بھول بھلیاں کی تمثیل اپنے افسانوں میں کثرت سے استعمال کی ہے، انھوں نے اکثر بعض معاشرتی تصورات کی مضحکہ خیزی کو اجاگر کرنے اور مطلقیت کی نفی کرنے کے لیے بھی متعدد قصوں کو بیک وقت بیان کیا ہے تا کہ اس میں مضمر مہملیت کی نشان دہی کی جا سکے۔''[1]

---

[1] رسالہ سوغات، شمارہ ۴، مارچ ۱۹۹۳ء، صفحہ ۱۹۷

اس طرح نیر مسعود کے افسانوں ''رے خاندان کے آثار''، ''اوجھل''، ''مارگیر''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ''عطر کافور'' وغیرہ میں بورخیس کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے جس سے ان کے افسانے میں بھول بھلیاں کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اور بسا اوقات نیر مسعود محض بیان سے بھی بھول بھلیاں کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔

جادوئی حقیقت نگاری:(Magic Realism)

جادوئی نگاری ایک ادبی اصطلاح ہے جس میں جادوئی عنصر غیر منطقی باتیں شامل ہوتی ہیں۔ جو بہت حقیقی معلوم ہوتے ہیں اور اس کا استعمال وسیع پیمانے پر بھی ہوتا ہے چاہے وہ فن ادب ہو یا فلم۔ ادب میں میجک ریلزم کی تعریف یوں کی گئی ہے:

"A kind of modern fiction in which fabulous and fantastical events are included in a narrative that maintains reliable tone of objective realistic report"

ترجمہ: (جدید فکشن کی ایک ایسی قسم ہے جس میں شاندار اور فنطاسی واقعہ بیانیہ طور پر پیش کیا جاتا ہے۔)

میجک ریلزم کے بارے میں Maggie Ann Bowers نے لکھا ہے کہ:

"A term introduced in 1925 referring to art taht attempts to produce a clear depiction of reality that includes a presentation of the mysterious elements of everyday life".

ترجمہ: (یہ اصطلاح ۱۹۲۵ء میں آرٹ کے لیے متعارف کرایا گیا۔ یہ ایک ایسا آرٹ ہے جو ہماری روزمرہ زندگی کے پہیلی نما عناصر کو صاف طور پر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔) (Magic(AL) Realsim,
(Routledge, New York, p.131)

اسی طرح ایک اور جگہ اس سلسلے میں لکھا ہے کہ:

"Term used since 1940 to describe a form of prose writing in which the FANTASTIC is juxtaposed with the everyday. Some critics suggest that magic Realism reflects the social and politicla situation of a colonized or powerless people, in demonstrating the manipulation and alteration of Truth and the juxtaposition of harsh social reality and the absurd. (American Literautre, p.131)

ترجمہ: (اس اصطلاح کا استعمال ۱۹۴۰ء میں ایک خاص طرح کی نثر کو بیان کرنے کے لیے کیا گیا جس میں فنطاسی روزمرہ کے پہلو بہ پہلو چیزیں سامنے آتی ہیں۔ کچھ نقادوں نے یہ بھی کہا ہے کہ میجک ریلزم کچھ کمزور لوگوں کے سیاسی اوسماجی حالات کو کڑوی سماجی سچائیاں اور تیکھا پن کو پیش کرتا ہے۔)

Geoffery Naucok نے جادوئی حقیقت نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''جادوئی حقیقت نگاری ماورائے حقیقت نگاری نہیں ہے یا فنطاسی نگاری بھی نہیں ہے۔ ماورائے حقیقت نگاری خطی تلازمہ خیال استعمال کرتے ہیں، جو اکثر منطق اور طبعی دنیا کے قوانین سے تعلق نہیں رکھتے فنطاسی نگار بمقابلہ اس کے لغو اور مافوق الفطرت باتوں پر انحصار کرتے ہیں اور عموماً اپنی کہانیاں مریخ اور مشتری پر لے جا کر رکھتے ہیں۔ جادوئی حقیقت نگار اپنی غیر معمولی مہمات اور پراسرار کرداروں کو بس ایک معمولی جگہ رکھتے ہیں اور جادو ان شعلوں سے پیدا ہوتا ہے جب مادی دنیا کی محدودیتیں زبان کے امکانات سے ٹکراتی ہیں
(بحوالہ اردو افسانے پر مغربی اثرات، خورشید احمد، صفحہ ۵۵۔۵۴)

مذکورہ بالا تمام بیانات کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ میجک ریلزم ایک ایسا فینومینا ہے جو امریکی ادیب کے ذریعہ ہندوستان تک پہنچا جو حقیقت اور غیر حقیقت کا سنگم بن کر ہمارے سامنے آیا، جس میں فرضی اور جادوئی باتیں پیش کی جاتی ہیں۔ چنانچہ پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں کہ:

''جادوئی حقیقت نگاری میں ایک دھنداور مسلسل نمو پزیری یا Becoming کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس نواح میں چیزیں یکا یک واقع ہوتی ہیں، یکا یک اوجھل ہوجاتی ہیں اور یکا یک وہ کسی دوسرے میں ضم ہوجاتی ہیں۔ فنطاسیہ کے لیے یہ شراط نہیں ہوتی کہ وہ ہماری معلوم دنیا ہی کی نمائندگی کرے۔ حالانکہ بیشتر فنطاسیے نمائندگی کی مثال ہی پیش کرتے ہیں۔ جادوئی حقیقت نگار نامعلوم طور پر معلوم دنیا کی یا معلوم کے طور پر نامعلوم دنیا کی اس طور پر نمائندگی کرتا ہے کہ حقیقت اور التباس ایک دوسرے میں ضم ہوجاتے ہیں۔۔۔ جادوئی حقیقت نگار انسانی فکر کی نارسائیوں پر تخیل کی

اس خلاقی کو ترجیح دیتا ہے جو نامانوس چیزوں اور وقوعوں میں مانوسیت اور مانوس چیزوں اور وقوعوں میں نامانوسیت کا شائبہ پیدا کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ انتظار حسین ، قرۃ العین حیدر، نیر مسعود اور خالد جاوید کے بعض افسانوں میں ناگہانی وقوعوں Happenings میں تبادل کی صورت میں بار بار واقع ہوتی ہیں۔ ایک چیز واقع یا صورت حال کی جگہ آناً فاناً دوسری چیز، واقعہ یا صورت حال لے لیتا ہے۔'' (رسالہ ماہنامہ ''آج کل''، نئی دہلی، مئی ۲۰۰۸ء، صفحہ ۵)

میجک ریلزم کی بعض خصوصیتیں مندرجہ ذیل ہیں:

(الف) مواد: یعنی فنکار کہانی کے مواد کو ایک خاص مقصد کے تحت جمع کرتا ہے اور وہ کہانی میں بھی غیر حقیقی باتوں کا اقرار کرتا ہے اور کبھی نیچرل باتوں سے بھی انکار کرتا ہے۔

(ب) Hybridity (مخلوط الاصل) یعنی میجک ریلزم کی ایک خاص خصوصیت بیان کردہ واقعات کا ایک دوسرے میں مخلوط ہو جانا بھی ہے۔ مثلاً، کسی کہانی میں شہری اور دیہاتی یا پھر مغربی اور مشرقی دونوں کا اس طرح بیان کہ وہ ایک دوسرے میں مدغم ہو جائیں، لہٰذا تخلیق کار ایسے پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے جس میں قاری کسی تفریق کو نشان زد نہ کر سکے اور مصنف دانستہ طور پر ایسے پلاٹ تیار کرتا ہے جس میں وہ میجک ریلزم کے ذریعہ اپنے اصل مقصد کو دکھا سکے جس میں کوئی گہری حقیقت پوشیدہ ہوتی ہے۔

(ج) Irony regarding authors prespective (اشارہ و کنایہ مصنف کے نقطۂ نظر سے) جادوئی دنیا کو جب ادیب اپنی نظر سے دیکھتا تو کہانی کے بیان کردہ اسلوب میں طنز کا پہلو بھی رکھتا ہے، اور میجک ریلزم کے ساتھ ساتھ فنطاسی کو بھی خوبصورتی سے پیش کرتا جاتا ہے، لیکن وہ اپنے قاری کو اس کا علم بھی نہیں ہونے دیتا اور آسانی کے ساتھ کہانی بنتی چلی جاتی ہے۔

(د) Autherial reticence (مصنف کی رازداری، کم سخنی) مصنف کی رازداری یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی کہانیوں میں واضح طور پر کوئی رائے دینے سے گریز کرتا ہے وہ کہانی کے کردار کو صاف طور پر واضح نہیں کرتا کہ اس کی کیا خصوصیت ہے، اس لیے کہ اگر مصنف سب کچھ واضح کر دے تو پھر کہانی میں میجک ریلزم کی خوبی ختم ہو جائے گی،

یعنی مصنف اس لیے بھی صراحت نہیں کرتا ہے تا کہ کہانی میں قاری کی دلچسپی برقرار رہے۔اور یہ میجک ریلزم کی اہم تکنیک ہے کیونکہ یہ اسلوب ایسا نہیں ہے جس میں بات کو سادگی کے ساتھ بیان کی جائے۔

(ر) Natural and Supernatural (حقیقت اور ماورائے حقیقت) مطلب یہ ہے کہ میجک ریلزم میں سپر نیچرل یا ماورائے حقیقت کو سوالیہ نشان کے طور پر نہیں پیش کیا جاتا ہے۔ چونکہ ادیب یہ سمجھتا ہے کہ Logical اور Illogical باتیں دونوں ایک دوسرے کے متضاد ہیں اور مختلف بھی، اسی لیے دونوں کی الگ الگ اہمیت ہے، سپر نیچرل، میجک ریلزم کی کہانیوں میں کردار اور راوی کی سمجھ کی بنیاد پر پیش کیے جاتے ہیں جبکہ نیچرل ایک حقیقت اور ایک سچائی کے طور پر برتا جاتا ہے۔

میجک ریلزم کی یہ خوبیاں اکیسویں صدی میں اس لیے استعمال کی جاتی تھی تا کہ کہانی کو فنطاسی اور حقیقت کے ساتھ آگے بڑھایا جا سکے اور اس کے متبادل اس سیاسی حقائق کو بھی بخوبی پیش کیا جا سکے۔

میجک ریلزم کا استعمال سب سے پہلے ۱۹۲۵ء میں فرانز روہ (Franz Roh) نے فائن آرٹ کے لیے استعمال کیا تھا۔ اور کیوبا (Cuba) کے ایک ادیب Alejo Carpentier نے اس کا استعمال اپنے ناول (1969)"The Kingdom of this world" کے پیش لفظ میں میجک ریلزم کو Roughly Marvelous Reality یعنی (فرسودہ شاندار حقیقت) سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے نظریے کے مطابق کہانی میں حقیقت ایک ایسی سچائی بن کر سامنے آتی ہے جو ایک کرشمہ ہوتے ہوئے بھی حقیقی اور سچی لگتی ہے۔ بورخیس اور کارپینٹر کے بعد ۱۹۶۰ء تک امریکہ کے کئی ابھرتے ہوئے ادیب اپنی تخلیق کے ساتھ سامنے آئے۔ میجک ریلزم کے دو بڑے نقاد Isabel Allend کی لکھی ہوئی کتاب "The House of the Spirit" اور گارشیا مارکیز کی "One Hundred Years of Solitude" دونوں ہی کتابیں میجک ریلزم کی بنیاد پر لکھی گئی ہیں۔ جو اس وقت بہت مشہور ہوئی تھیں اور پوری دنیا کے ادب کو متاثر کیا تھا۔ گارشیا مارکیز کے علاوہ Woody Allen کی تخلیقات (1985)"The Purple Rose of Cairo"، (1990)"Alive"، (1992)"Shadow and Fog" وغیرہ میں میجک ریلزم کا استعمال ہوا ہے۔

میجک ریلزم کے تھیم اور موضوع اکثر تخیلاتی ہوتے ہیں یعنی ایک ایسا خیال جو ہماری دنیا سے باہر ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں، ہم اسے فنطاسی یا پھر کچھ خواب نما والی دنیا مراد لے سکتے ہیں، اس طرح کے فکشن کی کچھ خاص خوبیاں ہوتی ہیں جیسے کہ فنطاسی اور حقیقت کا ایک دوسرے میں آمیزش ہونا، یا ہیبت اور اطمینان کا آپس میں مدغم

ہونا، وقت کی تبدیل ہوجانا، یا وقت کا کوئی تصور نہ ہونا، پیچیدہ پلاٹ کا بیان ہونا، جگہ بہ جگہ خواب کا بیان ہونا، یا پھر پریوں کی کہانیاں جیسی چیزیں سامنے آنا، یہ پھر غیر حقیقی اور فرضی شئی۔ان جیسی کہانیوں کے بیانیہ میں ایسے اسلوب اور زبان استعمال کی جاتی ہے جو دلفریب اور عام فہم ہوتی ہے، یہ ساری خوبیاں بورخیس کی کہانیوں میں نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتی ہیں۔مثلاً اس کی ایک تصنیف جو(1935)''Historia Universal De La Infamia'' جب ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی تو دنیا کے ادبی نقادوں کا کہنا تھا کہ میجک ریلزم کا استعمال سب سے پہلی بار اسی کتاب میں ہوا ہے۔

(ج) نیر مسعود کے افسانوی فن کی امتیازی خصوصیات:

(ہئیت ،اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے)

نیر مسعود کے افسانوں سے مابعد جدید عہد کا آغاز ہوتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ جن لوگوں نے افسانوں میں نئی راہیں اختیار کیں یا مراجعت کی صورت نکالی یا پرانے اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے افسانے لکھے یا ہمارے نئے عہد کے رویوں سے خود کو آہنگ کیا ان میں نمایاں نام نیر مسعود کا ہے۔۱۹۷۰ء کی دہائی افسانہ نگاری کے لیے تجریدیت اور علامت نگاری کی راہ سے گزر کر روشن خیالی اور شفاف بیانیہ اہم کڑی ثابت ہوئی ، نیر مسعود عام روش سے ہٹ کر افسانہ لکھے۔ کیونکہ ان کے افسانے خواندگی پذیر (Readable) ہونے کے باوجود ایک طرح کے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔''سیمیا'' (۱۹۸۴ء) اور ''عطر کافور'' (۱۹۹۰ء) کی اشاعت نے اردو افسانے کی دنیا میں ایک منفرد اور معتبر آواز کا احساس کرایا۔ان کے افسانوں کو پڑھنے کے بعد کہا گیا کہ ''پراسرار فضا بندی''، ''شفاف بیانیہ'' مکالموں کی رمزیت''، ''تحیر زا پیکر تراشی'' اور ''وحدت تاثر'' ان کے افسانون کا امتیازی وصف ہے۔

نیر مسعود کے افسانوی فن کی خصوصیات ہم ان کے افسانے میں ہئیت ،اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے گفتگو کریں گے، اور یہ دیکھنے کی سعی کریں گے کہ نیر مسعود نے افسانوں میں کن کن خصوصیات کا خاص طور پر ملحوظ رکھا ہے۔اور کس طرح انھوں نے تجریدیت اور علامیت کی راہ سے گزر کر روشن خیالی اور شفاف بیانیہ، کی صف میں داخل ہونے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

ہئیت ایک ایسا سانچہ ہے جس میں ادیب اپنے تخلیقی عمل کو اپنے شعور کی پیداوار کے مطابق ڈھالتے جاتے ہیں۔ یہاں ہم نے ہئیت کو ایک وسیع معنی میں استعمال کیا ہے جس میں اس کی تکنیک بھی شامل ہے۔ جب ہم کسی ایک افسانہ کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں جو واقعات کرداروں کے ذریعہ پیش کئے جاتے ہیں وہ افسانے کے مواد کا ایک حصہ ہوتا ہے، لیکن وہ جس طرح ایک پلاٹ کی شکل میں مرتب کئے جاتے ہیں وہ اس کی ہئیت اور تکنیک کا ایک حصہ ہوتے ہیں۔

کسی بھی ادبی تخلیق کے لئے ایک مخصوص ہئیت اور تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے اور ہر زبان سے ہئیت کی اپنی اپنی روایتیں ہیں۔مگر ہئیتیں کوئی دائمی حیثیت نہیں رکھتیں۔ان میں تبدیلی اس وقت آتی ہے جب وہ ہئیت اس عہد کے خیالات کو ظاہر کرنے سے معذور ہو جاتی ہے مثلاً: داستانوں کا کام ہمارے آج کے کرداروں کے لئے نا مناسب ہے۔اس لیے داستانوں کی ہئیت ہمارے لیے آج کے تقاضوں کو پورا نہ کرنے کی وجہ سے ادب محفل سے رخصت ہوگئی۔اسی طرح ترقی پسند اور جدیدیت پسند والوں کے ساتھ بھی ہوا،لہٰذا نیر مسعود بھی اپنے افسانوں کی ہئیت میں نئے تجربے کئے ہیں جو ماقبل ۶۰ کے افسانوں سے علیحدہ ہے۔

نیر مسعود نے افسانوں کا خام مواد اپنے اردگرد کے علاقے شہر لکھنؤ کی گلیوں،کوچوں،طوائفوں اور وہاں کے رہنے والے عام انسانوں کی زندگی سے لیا ہے۔اودھ کی تہذیب وتمدن،شاہی عمارتوں اور نوابوں کی محل سراؤں سے مواد لے کر اپنی کہانی کا تانا بانا تیار کیا ہے۔

ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''سیمیا'' میں شامل کچھ کہانیوں کا انحصار خواب پر ہے۔چنانچہ نیر مسعود نے اپنے ایک انٹرویو میں یہ اقرار کیا کہ:

> ''پہلی کہانی ''نصرت'' تو پوری کی پوری خواب میں آئی تھی۔مطلب اختتام سمیت،اس کے بعد ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' اور ''ندبہ'' ان سب کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔تو وہ بہت آسان ہو جاتا ہے کہ خواب میں ایک آوٹ لائن مل جاتی ہے۔اس کے اوپر میں کہانی کو بڑھاتا ہوں،خوابوں کا بڑا اہم رول ہے میری کہانیوں میں'' (شب خون،۱۹۹۸ء)

یعنی نیر مسعود کے ابتدائی افسانوں میں خواب کا بہت اہم رول رہا ہے مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ انھوں نے جیسا خواب دیکھا من وعن ویسا ہی نقل کر دیا بلکہ وہ اس میں بھی اپنی فنی ہنرمندی سے کام لیتے ہیں۔افسانے لکھتے وقت انھیں اس کا پورا خیال رہتا ہے کہ کوئی بات غیر ضروری نہ ہو۔وہ افسانے کو بار بار دیکھتے ہیں اور پڑھتے ہیں۔پھر اس میں کاٹ چھانٹ کرتے ہیں،کہیں کوئی جملہ بڑھا دیتے ہیں تو کہیں کوئی جملہ گھٹا کر اس کی معنویت میں اضافہ کرتے ہیں۔ان کی کہانیوں کا پلاٹ بہت گٹھا ہوا ہوتا ہے ایک ایک لفظ دوسرے لفظ میں اس قدر مدغم ہوتا ہے کہ

ایک دوسرے کو الگ کرنا ناممکن ہے۔ مثلاً: ''اہرام کا میر محاسب'' ایک بہت مختصر افسانہ ہے مگر اس میں ایک لفظ بھی اگر گھٹ بڑھا دیا جائے تو وہ افسانہ اوندھے منہ گر پڑے۔ یہی وجہ ہے کہ نیر مسعود اپنے افسانوں پر بڑی محنت کرتے ہیں۔

نیر مسعود کے افسانے ''سیمیا'' کا تجزیہ کرتے ہوئے عرفان صدیقی لکھتے ہیں۔

''کہانی کی ہیئت کی اہم خصوصیت اس کا مربوط منظم اور بے ابہام بیانیہ اور اس کے باہم دگر پیوست اجزاء ہیں۔ یہاں ایک لفظ دوسرے لفظ کا لازمی حوالہ اور ایک فقرہ دوسرے فقرے کی تکمیلی کڑی ہے۔ خاص طور پر قابل ذکر بات یہ ہے کہ بناوٹ اور ساخت کی اس تنظیم اور ربط کے باوجود، بلکہ اس کے باعث، کہانی کی گہرائی، پیچیدگی اور معنوی وسعت میں اضافہ ہوتا ہے''
(رسالہ ''سوغات'' بنگلور ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۷۶-۷۷)

Elizaboth Bell: The Un-Contexted Master: An Out of Culture Experience of Naiyer Masud.

''اُن کا کہانی مرتب کرنے کا ایک اپنا مخصوص انداز ہے، گر چہ انوکھا نہیں۔ (کہانی کا) پہلا ڈرافٹ لکھ لینے کے بعد اس میں بہت زیادہ کاٹ چھانٹ کرتے ہیں، اس طرح کہ بیانیہ میں خاصے بڑے رخنے (خلا/ وقفے) در آتے ہیں۔''

محمد سلیم الرحمٰن نے Once Below a Time: A Short Essay on 'Simiya' میں لکھا ہے:

''نیر مسعود کی کہانیاں بنیادی طور پر اپنی ہیئت کے لحاظ سے تجدد پسند (Modernist) اور مواد کے لحاظ سے روایت پسند کہی جا سکتی ہیں۔۔۔ان

بیانیوں میں صرف 'وقوعے' ہیں۔ (ان میں) رسمی معنوں میں کہانیاں نہیں ہیں۔

Zeno: The Fiction of Past as Present

نیر مسعود نہایت متشدد تجریدیت پسند ہیں۔ لیکن ایک ایسی زندگی جواب باقی نہیں رہی، اس کے اپنے تجریدی وژن کو وہ ایک واضح حقیقت کا مفہوم دینا چاہتے ہیں۔ اس کوشش میں وہ نمایاں طور پر کامیاب ہیں۔''

۔۔۔۔زینو، حوالہ ایضاً

(بحوالہ: ہمسفر وں کے درمیان۔ شمیم حنفی انجمن ترقی اردو ہند۔ دہلی ۲۰۰۵ء صفحہ ۲۵۳)

اسی طرح نیر مسعود کے افسانوں میں کہانی در کہانی، منظر در منظر، تصویر در تصویر سب ایک دوسرے میں سرایت کرتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے الگ مگر ایک مکمل تصویر بن جاتی ہے۔ ان کا افسانہ ''ساسان پنجم'' ہو یا ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' یا پھر ''طاؤس چمن کی مینا'' ان سب کے اندر تاریخ کو تہہ در تہہ جمانا اور پھر اس کے پرت پرت کو کھولنا نیر مسعود کا وہ انداز اسلوب ہے جسے انھوں نے سہل ممتنع کی اصطلاح کا زندہ اشاریہ بنا دیا ہے۔

نیر مسعود کے ان خصائص کے علاوہ انھوں نے روایتی قسم کے افسانے یعنی وحدت تاثر اور مربوط پلاٹ پر استوار یک رخ افسانے نہیں لکھے۔ ان کے کئی افسانے میں ایک واقعہ کا بیان یعنی کئی ذیلی قصے شامل ہوتے ہیں۔ اور بعض اوقات فروعی قصے اصل قصے پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''اوجھل'' میں نوعمر واحد متکلم کے جنسی تجربات کے بیان کے علاوہ مکان کے احاطوں کا ذکر ''شیشہ گھاٹ'' میں ایک نامعلوم تیماردار اور پھر غرقاب دوشیزہ کا تفصیلی بیان ہے۔ ''نصرت'' میں مرکزی کردار کی کہانی کے علاوہ بدکار عورت اور بوڑھے جراح کا تذکرہ ہے۔ ''مارگیر'' میں سانپ اور زہر مہرے کے علاوہ سیمیا کے عمل کا بیان ہے۔ ''عطر کافور'' میں کافوری چڑیا، عطر سازی کے مختلف مراحل اور پھر ماہ رخ سلطان اور اس کی نامعلوم بیماری کا ذکر ہے۔ اسی طرح ان کے بعض دوسرے افسانوں میں موجود فروعی قصے کا بیان دیکھا جا سکتا ہے۔ ساگری سین گپتا نے نیر مسعود سے سوال کیا کہ کیا افسانہ شروع کرتے وقت اسکا پلاٹ آپ کے ذہن میں ہوتا ہے؟ نیر مسعود نے جواب دیا:

''نہیں۔افسانہ کوئی بنی بنائی چیز تو نہیں ہوتا۔سوائے اس کے کسی خواب پر مبنی ہو۔جیسے ''نصرت'' اس میں میں نے کوئی تبدیلی نہیں کی۔سوائے اس کے کہ کہانی میں جس جراح نے لڑکی کے زخم کا علاج کیا ہے خواب میں وہ انگریز تھا۔لیکن میں نے اس کو روایتی ہندوستانی جراح دکھایا ہے۔۔۔۔ایسا بہت کم ہوتا کہ کسی خواب کو بغیر ذرا سا بھی بدلے لکھ دیا جائے۔''

''تو خواب پر لکھی ہوئی کہانیوں میں بھی تبدیلی ہو جاتی ہے۔اور یوں جو کہانی لکھتا ہوں اس میں یہ ہوتا ہے کہ بالکل اول سے آخر تک پلاٹ نہیں بناتا ہوں۔ایک ہلکا سا آئیڈیا ہوتا ہے۔اور وہ پھر لکھنے میں بالکل بدل بھی جاتا ہے۔اور کہانیوں میں خاص طور پر ایسا ہوا ہے۔جیسے ''مار گیر'' کا خاتمہ میں نے پہلے لکھ لیا تھا۔کبھی کبھی یہ بھی کر لیتا ہوں۔'' (رسالہ: شب خون، الہ آباد، ۱۹۹۸ء، صفحہ ۵۲)

نیر مسعود کے افسانے ''بائی کے ماتم دار'' ہو یا ''مراسلہ''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' ہو یا ''جرگہ''، ''ندبہ'' ہو یا ''ساسان پنجم''، ''عطر کافور'' ہو یا ''شیشہ گھاٹ'' ان تمام کہانیوں کی ہئیت میں بیانیہ، پلاٹ، کردار، فکر و بیان کے تسلسل کو نئے اور اچھوتے مگر بالکل مختلف اور امکانی اظہار کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔

نیر مسعود اپنے افسانوں کے پلاٹ قائم کرنے کے بعد تفصیلات مرتب کرتے ہیں۔اور ان تفصیلات کو اس طرح ترتیب دیتے چلے جاتے ہیں کہ وہ اپنا اثر ڈال دیتے ہیں۔افسانہ تخلیق کرتے وقت جہاں جہاں جتنی گنجائش ہو سکتی ہے اسی تناسب سے فن کار کرداروں، وقوعوں، زمان و مکان، منظر کشی اور مکالموں کو ضرورت بھر جگہ دیتا ہے۔اس کے باوصف ذرا سی طوالت یا کثافت وہ برداشت نہیں کرتے۔کونسا منظر کہاں چھپایا جائے اور کہاں واضح کیا جائے، کون سا کردار کس جگہ اور کس طرح لایا جائے، کون سی بات کس جگہ لائی جائے نیر مسعود ان سب کا بھرپور خیال رکھتے ہیں۔جو ان کی فنکاری کا ایک خاص جوہر ہے۔ان کی بیشتر کہانیوں میں افسانے کی تمام جزئیات، انسلاکات، محرکات ہی موجود نہیں ہوتے بلکہ آغاز میں افسانہ کی ٹھہری ہوئی صورت حال بھی رہتی ہے۔

نیر مسعود کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنے تمام افسانے First Person میں لکھے ہیں۔ سوائے ''جرگہ'' کے یہ تنہا کہانی ہے جو Third Person میں لکھی گئی ہے۔

اس سلسلے میں نیر مسعود کا یہ بیان ہے:

> ''جرگہ اکیلی کہانی ہے جو فرسٹ پرسن میں نہیں ہے۔ یوں دو چھوٹی چھوٹی چیزیں ''ساسان پنجم'' اور ''اہرام کا میر محاسب'' لکھی ہیں لیکن افسانوں میں تنہا ''جرگہ'' ہی ایک افسانہ ہے جو فرسٹ پرسن میں نہیں ہے اور اسی ایک افسانے میں نام بھی فراوانی کے ساتھ ہیں۔ باقی افسانوں میں ایک یا دو نام ہیں۔تو کچھ مجھے یہ بھی محسوس ہوا کہ اگر فرسٹ پرسن میں انھیں لکھوں گا تو نام زیادہ لانا پڑیں گے، اور ناموں کے لانے سے مجھ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں ناموں کا ہونا اچھا نہیں ہوگا۔''

یعنی نیر مسعود کے تقریباً تمام افسانے فرسٹ پرسن میں لکھے گئے ہیں۔ اور اس کی خاص وجہ نیر مسعود نے مندرجہ بالا اقتباس میں بیان کر دیا ہے۔

اردو افسانے میں کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، یہاں صرف نیر مسعود کے افسانوی کردار سے بحث ہے۔ کیونکہ کردار افسانے کا سب سے اہم پہلو ہے۔اس کے بغیر افسانے کی عمارت کھڑی نہیں ہوسکتی۔ کردار کی کئی قسمیں ہیں۔ کردار کوئی انسان بھی ہوسکتا ہے۔کوئی جانور بھی، کوئی شئے بھی اور غیر مرئی شئے بھی چنانچہ ڈاکٹر وزیر آغا کردار کے سلسلے میں لکھتے رہیں:

> ''کہانی کا بنیادی موضوع انسان کے سوا اور کوئی نہیں حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا جاندار کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے۔ اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات اور اعمال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے'' (مشمولہ: اردو افسانہ روایت و مسائل، نارنگ، صفحہ ۱۱٦)

نیر مسعود نے اپنے افسانوں میں جس طرح کردار سازی کی ہے وہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کردار تراشی کے قائل نظر آتے ہیں، مگر روایتی انداز پر نہیں۔ ان کے اکثر کردار اسی شہر لکھنؤ کے آس پاس کے علاقوں سے تعلق رکھتے ہیں لیکن جب انھیں افسانوں میں لاکر پیش کرتے ہیں تو ہماری جیتی جاگتی دنیا سے بالکل مختلف نظر آتے ہیں اس کی ایک خاص وجہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے بیان میں تفصیلات سے گریز کرتے ہیں، ان کے کسی بھی کردار کا لباس، شکل وصورت بالکل واضح نہیں ہوتی۔ چنانچہ جب سہیل وحید نے نیر مسعود سے انٹرویو لیا تو کرداروں کے سلسلے میں نیر مسعود کا یہ بیان:

> ''کردار تو گڑھنا پڑتے ہیں۔ اور بہت سے ایسے ہیں جو آس پاس کے ہیں۔ دوستوں کے ہیں۔ کچھ ملتے جلتے ہیں لیکن زیادہ نہیں، ہمارا گھر جو ہے وہ نئے اور پرانے لکھنؤ کے بیچ میں ہے۔ تو ہمارے آس پاس کے کریکٹرس بہت سے ہیں۔ بھانڈوں کا پورا محلّہ ہے۔ یہاں طوائفیں رہتی تھیں۔ جانگیاں رہتی تھیں۔ ان سے ملاقاتیں بھی ہوئیں۔ دوستوں کے ذریعہ۔ شیشہ گر تھے یہاں، مجھے یاد ہے کہ وہ قارورے کی شیشیاں بناتے تھے۔ اب سب ختم ہو گیا۔ بہت پہلے کی چیزیں ہیں یہ۔۔۔۔ کریکٹر تو زندگی سے آتے ہیں لیکن عام حالات سے وہ الگ ہوتے ہیں۔ تو اس کی وجہ سے محسوس ہوا کہ انوکھے لوگ ہیں۔ کریکٹر سب زندگی کے ہیں۔ اور ٹائم بھی یہی ہے۔'' (سہیل وحید: نیر مسعود سے ایک انٹرویو: رسالہ ''آج کل''، نئی دہلی، جولائی ۲۰۰۸ء، صفحہ ۵)

نیر مسعود اپنی کہانیوں اور کردار کے تعلق سے اس قدر محتاط نظر آتے ہیں کہ وہ اپنے قاری کو بہ ظاہر اس کی ہوا بھی نہیں لگنے دیتے۔ نیر مسعود کا جو بیان اوپر نقل کیا گیا ہے اگر ان کا تجزیہ کیا جائے تو صاف طور پر پتہ چلتا ہے کہ ان کا مقصد اپنی کہانیوں اور کرداروں کو سامنے لانا نہیں ہے بلکہ روپوش کرنا ہے۔ انھوں نے اپنے پہلے افسانوی مجموعہ ''سیمیا'' اور پھر ''عطر کافور'' کے اکثر کرداروں کی شناخت ایسے طور پر کرائی ہے جو ایک دوسرے سے بالکل قریب اور شناسا ہیں۔ مگر ان کہانیوں میں کرداروں کے نام، مقامات یا تاریخی شہادتوں کے بیان سے گریز اور ان کی طرف براہ

راست اشارے نہ کرنے کی ایک شعوری کوشش بھی جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے۔

نیر مسعود نے اپنے کرداروں کو پیش کرنے میں بھی دماغ سوزی سے کام لیا ہے وہ ان کرداروں میں ایک ترتیب اور تنظیم کا خاص لحاظ رکھتے ہیں ان کا ایک ہی کردار کبھی نوجوان کی شکل میں سامنے آتا ہے تو کبھی بوڑھا جراح، تو کبھی مکان مالک بن کر، کبھی کتے کا مالک بن کر، قاری کو لبھانے کی کوشش کرتا ہے۔ عابد سہیل اور عرفان صدیقی کے ساتھ نیر مسعود نے اپنے ایک گفتگو میں اقرار کیا کہ:

> ''نصرت سے چل کر جب ''مسکن'' تک پہنچتی ہیں وہ کہانیاں چار ہیں۔ اس میں میں نے آپ چاہے حماقت کہیئے یا جو کہیئے کہ دو مختلف چیزوں کو نباہنے کی کوشش کی۔ یا تو ایک ہی راوی ہے جو یہ کہانیاں بیان کرتا جا رہا ہے وہ ''نصرت'' اور ''مارگیر'' کے ساتھ ہے، پھر ''سیمیا'' میں کتے مالک کے ساتھ ہے۔ ''مسکن'' میں وہ خود ہی بوڑھا بنا دیا گیا وہی بوڑھا جو ''نصرت'' میں ہم کو بوڑھا جراح نظر آ رہا ہے'' (سوغات: ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۸۔۲۲۷)

> ''کہانیوں کو دیکھیئے تو ان کے حساب سے یہ بوڑھا ''نصرت'' والا لڑکا ہونا چاہیے جو آخر میں ''مسکن'' میں بوڑھا جراح ہو گیا ہے۔ مگر ''نصرت'' میں اور ''مسکن'' میں بھی وہ لڑکا اور بوڑھا جراح دونوں الگ الگ کرداروں کے روپ میں موجود ہیں۔'' (ایضاً)

> ''ایک ترتیب کا اور خیال رکھا تھا۔۔۔ کہ ایسا کیوں نہ کیا جائے کہ جو ایک افسانے کا راوی ہے وہ اگلے افسانے کا مرکزی کردار بن جائے۔ اور اب راوی ایک اور آ جائے مثال کے طور پر ''نصرت'' والا راوی ہے ''مارگیر'' میں دکھایا گیا ہے کہ وہ ایک مری ہوئی لڑکی سے بھاگ رہا ہے۔ تو ذہن اسی طرف جاتا ہے کہ یہ راوی وہی ''نصرت'' والا لڑکا ہے جو نصرت کو درخت کے

نیچے غالباً مردہ چھوڑ کر گھر سے بھاگا ہے لیکن میرے ذہن میں یہ تھا کہ کیوں
نہ ایسا کیا جائے کہ ماگیروہ ہو جو نصرت کو چھوڑ کے بھاگا ہے تو نصرت کا راوی
نصرت سے کہتا ہے۔ کہ اب تمھارے پیروں پر زخم کا نشان نہیں ہے اگر نشان
ہوتا تو تم کو یاد رہتا، یہی بات مار گیر کہتا ہے'' (ایضاً)

لیکن اس کے باوجود نیر مسعود کے بعض کردار حقیقی زندگی سے تعلق رکھنے والے بھی ہیں اور بعض کردار ایسے ہیں جن کا تعلق عام یا خاص زندگی سے نہیں ہوتا، اور نہ ان کرداروں کی نفسیات پر توجہ دی جاتی ہے بلکہ انھیں ایک علامتی نہج پر تخلیق کئے جاتے ہیں۔ نیر مسعود کردار نگاری پر اپنا زور صرف نہیں کرتے بلکہ اس طرح انھیں افسانوں میں پروتے ہیں کہ قاری ان کی باتوں میں دلچسپی لینے لگتا ہے اور وہ واقعہ سنا تا جاتا ہے۔ اس طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نیر مسعود کے افسانوں میں کردار اس طرح آتا ہے جیسے دو آدمی پہلے سے گفتگو کر رہے ہوں اور ایک تیسرا آدمی درمیان میں آ جاتا ہے۔ پہلے تو وہ کچھ نہیں سمجھتا مگر اشاروں ہی اشاروں میں باتیں کرتے رہتے ہیں اور تیسرے آدمی کی شرکت ان کو ناگوار نہیں گزرتی، اس لئے وہ بغیر کسی احتجاج و اعتراض کے باہمی تفہیم پر مکتفی ہو جاتے ہیں۔

نیر مسعود کے کرداروں کی کوئی خاص شکل یا کوئی خاص صورت جھلکتی ہوئی نظر نہیں آتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ کرداروں کی صراحت سے گریز ہے۔ ان کے کسی بھی افسانوں کے کرداروں کے رہن، سہن، پہناوے رنگ و نسل یا خدوخال وغیرہ کی ضرورت افسانہ گری میں نظر نہیں آتی اس کے باوجود ان کے اکثر کردار ایک دوسرے سے جدا نظر آتے ہیں۔

اسی طرح نیر مسعود کی کہانیوں میں کرداروں کے نام اور مقامات یا تاریخی شہادتوں کے بیان سے گریز کرنے کے علاوہ ان کی طرف براہ راست اشارہ نہ کرنے کی ایک شعوری کوشش موجود رہتی ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں واقعات کے باہمی ربط اور تاریخی ارتقاء سے کہانی کی تعمیر نہیں کرتے بلکہ مکمل فضا کا عکس اتارنے کی جدوجہد کرتے ہیں۔ چنانچہ نیر مسعود کرداروں کے سلسلے میں بیان کرتے ہیں کہ:

''پھر بھی مثلاً حویلی کا جو مالک ہے ''جرگہ'' میں جس کا نام ہم کو معلوم ہے کہ منظور،
منظور نام ہے اس تک میں نے اتنی احتیاط کی کہ میں نے اس کا نام نہیں لیا۔''
''اسی طرح باپ اور بیٹے کی جو گفتگو ہے، منظور اور اس کا بیٹا منیر جس کا نام

ہے وہ دونوں آپس میں ۔۔۔منظور صاحب کا نام تو وہ بتاتا ہے، ہوٹل والا محمد میاں، اور بیٹے کا نام باپ کی زبان سے ہم کو معلوم ہو گیا۔لیکن میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ منیر نے یہ کہا، بلکہ نوجوان نے یہ کہا۔تو کچھ فاروقی صاحب کی صحبت، صحبت نیک یا صحبت بد آپ جو بھی اسے کہیں، ابہام سے مجھ کو دلچسپی ۔۔۔۔'' (ایک گفتگو''سوغات'' ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۶-۳۲۵)

''سیمیا میں صرف ایک ہی نام آیا ہے''نصرت'' ورنہ نام ۔۔۔بعد بھی نام کم ہی لایا ہوں۔اب اس کی خاص وجہ سمجھ میں نہیں آتی سوا اس کے نام ایک طرح کا کردار معین کر دیتا ہے۔'' (ایضاً صفحہ ۲۴)

اسی طرح ان کے افسانوں میں اشخاص کے ناموں کی وضاحت سے بھی حتی الامکان گریز کرنے کی کوشش ملتی ہے۔کیونکہ نیر مسعود کے ہر افسانے کا واحد متکلم الگ الگ ہے لیکن ہمیں کسی کا نام نہیں بتایا گیا ہے، یہ صورت مرکزی کردار کی اسمی شناخت کو ختم کرنے کی رسم کا احترام بھی ہے۔مثلاً راوی سے سوال کیا جاتا ہے کہ:

''کون ہے؟''
''میں نے اپنا پورا نام بتا دیا'' (''مراسلہ''، صفحہ ۲۲)
''آپ لوگ علاج کس سے کراتے ہیں؟''
''میں نے اپنے یہاں کے معالج کا نام بتا دیا'' (''مراسلہ، صفحہ ۱۵۸)
''آپ کہاں سے آئے ہیں؟''
''میں نے یہاں بھی اپنا اتا پتا بتایا'' (''اوجھل''، صفحہ ۲۲)

راوی ایک عورت سے پوچھتا ہے
''رہتی کہاں ہو؟''

''اس نے ہاتھ سے بازار کی پشت کی طرف اشارہ کیا'' (''اوجھل''، صفحہ ۲۶)

''کہاں سے آرہے تھے؟''

''میں نے بتا دیا'' (''مار گیر''، صفحہ ۷۹)

''کہاں سے آئے ہو؟''

''گھومتا رہتا ہوں'' (''مسکن''، صفحہ ۲۱۲)

اسی طرح نیر مسعود نے جدیدیت پسند کہانی کاروں سے الگ اپنے افسانوں میں نام کے علاوہ جگہ، مہینہ اور دن وغیرہ کو متعین کرنے سے بھی گریز کیا ہے۔ مثلاً ان کی کہانی ''وقفہ'' میں یہ جملہ قابل توجہ ہے:

اس نے پوچھا ''آج کون دن ہے''

راوی کہتا ہے ''میں نے اسی غصے میں بتا دیا'' (وقفہ، صفحہ ۱۱۲)

اس سوال پر اس کا جواب یہ ہوسکتا تھا کہ آج سنیچر ہے یا کوئی اور دن مگر راوی دن کی کوئی صراحت نہیں کرتا، اسی کہانی میں دوسرا جملہ یہ ہے:

''محراب کے اس طرف لوگ چل پھر رہے تھے، حالانکہ وہ چھٹی کا دن تھا''

(وقفہ، صفحہ ۱۱۸)

راوی چھٹی کے دن کی وضاحت ''اتوار'' وغیرہ کہہ کے کرسکتا تھا لیکن اس نے ایسا کرنے سے عمداً گریز کیا ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ نیر مسعود کا یہ رویہ یا یہ انحرافی شکل لاشعوری نہیں بلکہ شعوری ہے۔

اسی طرح نیر مسعود نے افسانوی نثر کی عام خصوصیتوں مثلاً اسمائے صفت، استعاروں، علامتوں، رنگین عبارتوں اور تشبیہوں کے بے جا استعمال سے بھی اجتناب کیا ہے۔ البتہ ان کے افسانوں میں تشبیہوں کی مثالیں

دیکھی جاسکتی ہیں۔ وہ شاعرانہ نثر لکھنے کے قائل نہیں ہیں۔ چنانچہ نیر مسعود کا بیان ہے:

''ہاں، باقاعدہ بہت کوشش کر کے پرہیز کرتا ہوں، اور اگر معلوم ہو کہ اس میں شاعرانہ انداز آ گیا تو اس کو کاٹ بھی دیتا ہوں۔ مثال کے طور پر استعارہ میرے یہاں غالباً کہیں نہیں ہوگا۔'' (ساگری سین گپتا۔ نیر مسعود سے انٹرویو، ''شب خون'' الہ آباد، ۱۹۹۸ء، صفحہ ۵۳)

''میرے یہاں تشبیہہ ہوگی، بہت لیکن استعارہ نہیں۔ استعارہ کا عمل دوطرفہ ہوتا ہے کہ جو چیز ہے اس کو کچھ اور بتائیں۔ استعارہ شاعری کے لئے مناسب ہے نثر کے لئے نہیں۔ استعارہ میں ٹھیک سے ترسیل نہیں ہو پاتی۔ حالانکہ نثر میں افسانے میں لوگ استعمال کرتے ہیں۔ اچھی طرح سے بھی استعمال ہوتا ہے لیکن میں نے استعارہ کا استعمال کبھی نہیں کیا۔ مثلاً کسی افسانے میں کہا گیا کہ سواری کے پیچھے پیچھے سڑک پر کالا ربن کھلتا جارہا تھا تو یہ استعارہ ہے اسے میں لکھوں گا تو اس طرح کہ سڑک کالے ربن کی طرح کھلتی چلی جارہی تھی، تو اسے سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی'' (رسالہ ''آج کل'' نئی دہلی، ۲۰۰۸ء، صفحہ ۶)

برسبیل تذکرہ نیر مسعود کے افسانوں سے تشبیہہ کی چند مثالیں دی جاتی ہیں:

''سارے بزرگ تو یوں ختم ہوئے جیسے کوئی چاولوں کی ڈھیری پر گیلا ہاتھ رکھ کر اٹھالے'' (''نصرت''، صفحہ ۵۴)

''اس کی رفتار اتنی تیز تھی کہ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی سیاہ پھول زمین پر لوٹتا ہوا چلا آرہا ہے'' (''سیمیا''، صفحہ ۱۳۲)

''ان کے ہجوم میں گھری ہوئی اپنی والدہ مجھے ایسی معلوم ہوتی تھیں جیسے بہت سی پتیوں کے بیچ میں کوئی پھول کھلا ہوا ہو'' (''مراسلہ''، صفحہ ۱۷۔۱۶)

''اس ہجوم میں گھرا ہوا رکشا دور پر ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے مٹھائی کے ٹکڑے پر چیونٹیوں کا حملہ ہوا ہو'' (''جرگہ''، صفحہ ۸۶)

''اس کا سر دھیرے دھیرے یوں ہل رہا تھا جیسے ڈھول پر پڑنے والی ایک ایک ضرب کا مطلب اس کی سمجھ میں بہ خوبی آرہا ہو'' (''جرگہ''، صفحہ ۸۸)

''ہوا تیز چلتی تو جنگل سے کاغذ ہی کی سی پھڑ پھڑاہٹ کی آواز آتی جیسے کسی کتاب کے ورق جلدی جلدی پلٹے جارہے ہوں'' (''تحویل''، صفحہ ۹۹)

''ان کا بدن اب بھی ہلے جارہا تھا اور نوکر کبھی ان کو دونوں ہاتھوں سے سہارا دیتا، کبھی ایک ہاتھ سے انھیں سنبھالتا اور دوسرا ہاتھ اس طرح ان کے اوپر جھلنے لگتا جیسے مکھیاں اڑا رہا ہو'' (بادنما، صفحہ ۸۱)

''مجھے کھانا کھلانے سے لے کر بستر پر لٹا کر تھپکنا شروع کرنے تک وہ بار بار مجھ کو اس طرح چھو کر دیکھتی رہیں جیسے انھیں یقین نہ آرہا ہو کہ میں پورے ہاتھ پیر لے کر گھر واپس آیا ہوں'' (گنجفہ، صفحہ ۹)

اسی طرح نیر مسعود کی کہانیوں میں کرداروں کے نام اور مقامات یا تاریخی شہادتوں کے بیان سے گریز کرنے کے علاوہ ان کی طرف براہ راست اشارہ نہ کرنے کی ایک شعوری کوشش موجود رہتی ہے وہ واقعات کے باہمی ربط اور تدریجی ارتقاء سے کہانی کی تعمیر نہیں کرتے بلکہ ایک مکمل فضا کا عکس اتارنے کی جدوجہد کرتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کے اختتامیے عام اردو فکشن لکھنے والوں کی عادت کے برخلاف نہ چونکاتے اور نہ شور مچاتے ہیں۔ یہ اختتامیے اتنے فطری اور سادہ ہوتے ہیں جتنی کہ خود ان کی کہانیاں۔ مثلاً ''رے خاندان کے آثار'' میں ''ایک موہوم عورت'' کی تلاش تو بالآخر کامیاب ٹھہرتی ہے مگر ایک تماشا کھڑا ہو جاتا ہے، اور ایک سیدھی سادی تلاش عجیب

وغریب سلسلۂ واقعات کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔لیکن کہانی کے اختتامیے میں جہاں واقعہ نویس اپنے دوست سے رخصت ہوتا ہے اس کی مثال دیکھئے:

''گاڑی رینگ چلی۔(دوست) نے مجھ سے ہاتھ ملاتے ہوئے کہا:

''اپنا نیا پتا لکھ دیجیے گا''

''لکھ دونگا۔''میں نے بھی کہا

دوست نے میرا ہاتھ چھوڑ دیا اور پلیٹ فارم پر اتر گئے۔'' (رے خاندان کے آثار، صفحہ ۸۸)

یہ اختتامیہ نہ ڈرامائی ہے نہ غیر متوقعہ،لیکن اس کی ایک سماجی معنویت ہے جس کا اظہار ایک ذاتی اور انفرادی واردات کی تہہ سے ہوا ہے۔اس طرح کی مثالیں ''تحویل''،''شیشہ گھاٹ''،''بائی کے ماتم دار''اور''اوجھل''میں بھی نمایاں ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوں میں واقعات کے باہمی ارتباط کے ساتھ ساتھ کہانیوں کے مناظر اور ماحول بہت اہمیت رکھتے ہیں کسی بھی جگہ، مکان یا فضا کا عکس لفظوں کے ذریعہ اتارتے ہیں تو اس میں اتنی تفصیل اور صراحت ہوتی ہے کہ ایک ایک چیز سامنے نظر آنے لگتی ہے۔

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ان کے افسانوں میں ایک پر اسرار فضا سائے کی طرح منڈلاتی رہتی ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کے افسانوں میں یہ پُراسراریت آتی کیسے ہے؟ کیا نیر مسعود اپنے افسانوں میں داستانوی زبان استعمال کرتے ہیں یا داستانوی انداز بیان اختیار کرتے ہیں، کیا ان کے کردار داستانوں کی طرح خیالی دنیا کے ہوتے ہیں؟ اس کا جواب ہمیں ان کے افسانوی قصوں کے بیان سے حاصل ہوتا ہے کہ وہ اپنی کہانیوں میں داستانوی زبان استعمال نہیں کرتے بلکہ وہ اپنے افسانوں میں پراسرار فضا قائم کرنے کے لیے جزئیات نگاری کا سہارا لیتے ہیں۔اور اس کے ذریعہ سے لفظوں کا ایسا تلازمہ پیش کرتے ہیں کہ ویسا ہی سماں بندھ جاتا ہے۔ایک خاص طرح کا Description ہوتا ہے جس سے افسانوں میں پراسراریت پیدا ہوجاتی ہے۔مثلاً ان کے افسانوں

میں کوئی عالیشان مکان یا نئے طرز پر بنی عمارت کا ذکر نہیں بلکہ قدیم، بوسیدہ عمارت، کھنڈر، حویلی، دیوڑھی، چبوترہ، مقبرہ اور بغیر چھت کے مکان جنگل، باغ، درخت و دروازہ وغیرہ کا ذکر ضرور مل جاتا ہے۔ جس سے افسانوں میں ایک عجیب و غریب ہول کی سی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ اور قاری اسی ماحول میں پہنچ کر خوف اور دہشت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اور اس کے لیے کوئی ایک شکل یا کوئی ایک نقش قائم کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانے ان معنوں میں مانوس نہیں ہوتے جن معنوں میں دوسرے لوگوں کے افسانے ہمارے لیے مانوس لگتے ہیں۔ افسانہ ''تحویل'' سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے جب راوی جنگل سے واپسی کا ذکر کرتا ہے:

> ''ابھی میں باہر نکلنے کی سوچ ہی رہا تھا کہ ہوا آندھی میں بدلی اور ہر طرف سے آوازیں آنے لگیں۔ کہیں بہت دور پر کسی نے زور سے کچھ کہا، اور ساری آوازیں تیز ہو گئیں، ان آوازوں کے بیچ میں مجھے بار بار شبہ ہوتا تھا کہ میں نے کسی بچے کی آواز سنی ہے۔ لیکن یہ آواز کبھی سب سے بلندی والے درختوں کی چوٹیوں پر سنائی دیتی، کبھی سرسراتی ہوئی جھاڑیوں میں دوڑتی معلوم ہوتی، مجھے اور بھی بہت کچھ سنائی دے رہا تھا مگر دکھائی نہیں دیتا تھا''
> (''تحویل''، صفحہ ۱۰۲)

اسی طرح ایک اور مثال دیکھئے جب راوی شہر میں شور سن کر ایک مکان میں داخل ہو جاتا ہے۔

> ''مکان کے اندر خاموشی تھی۔ میں ڈیوڑھی کے اندرونی دروازے کی طرف بڑھا۔ دروازے کے سامنے ایک دہلیز اتر کر پردے کی دیوار تھی، خود کو دیوار کی آڑ میں رکھ کر میں صحن میں اترا۔ میرا پیر ٹین کے کسی چیز سے ٹکرایا اور وہ چیز ہلکی آواز کے ساتھ ایک طرف لڑھک گئی۔ مجھے قریب ہی مرغیوں کی کڑ کڑاہٹ سنائی دی اور میں نے احتیاط کے ساتھ دیوار کے دوسری طرف جھانک کر دیکھا۔ سب کچھ دھندلا دھندلا تھا۔ سامنے ایک دلان نظر آیا تھا

جس کے بیچ والے در میں مدھم روشنی کی لالٹین لٹک رہی تھی۔۔۔''

(بن بست، صفحہ ۱۳۵)

نیر مسعود کی افسانہ نگاری کو اگر اسلوب کی سطح پر دیکھا جائے تو گوناگوں خصوصیات کے مالک نظر آتی ہے۔ عام طور پر جو نثر ہمیں جدید کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں وہ یا تو اسی قدیم انداز فکر اور طرز سخن کی راہ ہموار کرتی ہوئی نظر آتی ہیں جسے پریم چندی باندیری سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یا پھر وہ نثر جو آزاد نے آزادانہ طور پر پیش کی۔ جس کی مثالیں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، قاضی عبدالستار، حسین الحق اور اقبال مجید کے یہاں ملتی ہیں۔

نیر مسعود کی بیشتر کہانیوں کے آغاز و انجام اس وقت کی مروجہ تکنیک کو توڑتا دیکھائی دیتا ہے۔ وہ پہلے سے طے شدہ اسلوب کے چنگل سے آزاد نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنی کہانیوں کے لیے وہ انداز اور اسلوب اختیار کیا جن کی بدولت ان کی اپنی انفرادیت نے بڑے بڑے نقادوں کو آج بھی چکر میں ڈال رکھا ہے۔ کوئی بھی نقاد علاوہ چند کے اپنی تمام تر ذہانت اور شعور کے باوجود مسعود کے فن پر ان کی شخصیت سے قطع نظر لکھتا نظر نہیں آتا، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہر کوئی ان کی اس بھول بھلیاں میں گم ہو جانے کا خوف کھاتا ہو۔

نیر مسعود کا اسلوب راست بیانیہ ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ انھوں نے اپنے افسانے کے لیے علامتی بیانیہ کا ایک دروازہ کھولا ہے، انھوں نے بیان کے ہنر پر اپنی توجہ مرکوز کی ہے جس میں زبان کا تفاعل اور جملوں یا فقروں کی نثری ساخت کو اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے اپنے اسلوب کے شعری برتاؤ سے شعوری انحراف کرتے ہوئے افسانوی بیانیہ کو نثری خصوصیات سے متعارف کرایا ہے۔ ان کا علامتی اظہار انتظار حسین یا خالد جاوید کی طرح نہیں ہوتا بلکہ راست انداز اور آسان بیانیہ کی طرح ہوتا ہے۔ نیر مسعود انتظار حسین کے داستانوی اسلوب مختلف النوع موضوعات اور خالد جاوید کی خارجی فردیت یا قرۃ العین حیدر کی معاشرتی وسعت کے برخلاف وہ چھوٹے کینوس پر داخلی احساسات کو Paint کرتے ہیں۔ ان کے یہاں کینوس کے مختصر یا وسیع ہونے کی اہمیت سے زیادہ اہم اس بات کی ہوتی ہے کہ اس میں فن کتنا ہے، فن کاری کتنی ہے۔ وہ فن میں زندگی کی حقیقت پسندی کے برخلاف فن برائے فن کے قائل نظر آتے ہیں۔

اگر ہم نیر مسعود کی نثر دیکھیں تو سب سے پہلے ہمیں ایک ایسی نثر سے سابقہ پڑتا ہے جس میں قاری کو ہی غور وفکر کرنے کی دعوت نہیں دیتی بلکہ ایک طرح سے ترسیل کا بھی کام کرتی ہے۔ جسے ہم Functional نثر سے تعبیر

کر سکتے ہیں۔فنکشنل نثر عموماً جذباتی ردعمل کا اظہار نہیں کرتی اسی لیے ان کی نثر عام افسانوی نثر سے مختلف ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں آرائشِ لفظی ومعنوی سے عاری نثر لکھی ہے۔ان کے افسانے پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے معروضی بیان کو اپنا آئڈیل ٹھہرایا ہے اور ممکن حد تک بیان کو غیر جذباتی رکھنے کی کوشش کی ہے۔خواہ وہ صورتحال کیسی ہی ہیجان انگیز کیوں نہ ہو۔ان کی نثر میں۔Persuasian کا عمل دخل بہت کم ہے۔اسی طرح نیر مسعود نے جہاں اصرار کرنے کی بات کرتے ہیں وہیں تاکیدی کلمات بھی استعمال کرتے ہیں۔مگر نثر کا ڈھانچہ بالکل Functional ہی رہتا ہے۔لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ نیر مسعود نے جذبات انگیز نثر سے دانستہ طور پر گریز کیا ہے۔غیر جذباتی نثر تو معلوماتی مضامین اور علمی مقالات میں بیان کی جاتی ہیں لیکن انھوں نے پہلی بار ایسی نثر اپنے افسانوں کے لیے منتخب کیا ہے۔یہی نہیں بلکہ ہیجان انگیز بیان کے موقع پر بھی بالکل غیر جذباتی رہتے ہیں۔جس کی مثال ''اوجھل''، ''مارگیر''، ''نصرت''، ''جانوس''، ''مراسلہ'' اور ''وقفہ'' میں بکثرت ملتی ہیں۔ان تمام خصوصیات کو دیکھنے کے بعد فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ پورے اردو افسانوی ادب میں اس طرح کی نثر کم ہی ملے گی۔

مثال کے طور پر چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

''آؤ بھیا، آؤ۔ادھر نکل آؤ''

''کیا بتائیں بھیا، ہمارے تو سمجھو ہاتھ کٹ گئے'' (گنجفہ،صفحہ۳۱)

''تھوڑا تھوڑا بہت ہوجاتا ہے، بھیا، لالہ نے کہا، اچھا اب دھیرج سے سنو ہم کیا کہہ رہے ہیں۔انھوں نے رومال کی طرف اشارہ کیا۔'' کچھ دن غم غلط کرو۔ جب یہ تھوڑے پڑنے لگیں تو ہمارے پاس آجانا۔ ہم کام دیں گے'' (گنجفہ،صفحہ۳۲)

''وہ ازخودرفتہ ہوگئے ہیں۔ انھیں اپنی خبر نہیں ، آپ کی خبر کیا ہوگی'' (جانشیں،صفحہ۱۱۳)

''کام کرتے کرتے محاورہ ہوگیا ہے۔''

''اس نے نوادرفروشی کی ایک بڑی دکان کا نام لیا جو شہر کے تجارتی علاقے میں تھی'' (پاک ناموں والا پتھر،صفحہ۱۳۳)

راوی کو دیکھ کر ''بی بی'' کہتی ہے

''دکھیا معلوم ہوتا ہے'' (شیشہ گھاٹ)

نیر مسعود نے افسانوی نثر میں اردو پر خاص توجہ دی ہے۔ وہ اردو اس انداز سے لکھتے ہیں کہ فارسیت کا شائبہ نہ آئے انھوں نے پورے افسانے میں فارسی یا عربی لفظوں یا ترکیبوں کا جہاں بھی استعمال کیا ہے وہ یا تو عام وخاص میں زبان زد ہیں یا پھر ان الفاظ کے متبادل اردو میں نہیں ہیں۔ چند مثالیں اور دیکھئے:

''اس کے بدن نے جھکولا کھایا''۔ (شیشہ گھاٹ)

''میں نے جھیل کے پھیلاؤ کو دیکھا''۔ (ایضاً)

''دھویں سے کالے ہو رہے تھے''۔ (ایضاً)

''رات کو میں کتابیں پڑھتا تھا، اس میں میری دُھن اتنی بڑھی کہ میں نے رات رات بھر پڑھنا شروع کیا۔'' (دستِ شفاء صفحہ ۱۴۵)

''وہ جس طرح میری تعریف کرتے تھے اس سے ابا جان کا خون بڑھتا تھا۔'' (ایضاً)

''بیل گاڑی رات ہی سے دوازے پر لگ گئی تھی اور سامان لادا جاچکا تھا۔'' (ایضاً، صفحہ ۴۶)

''عیش کے دن، عشرت کی راتیں تھیں کہ دفعتاً فلک نے نگاہیں بدلیں۔ سلطنت اودھ کا انتزاع ہو گیا۔'' (دستِ شفاء، صفحہ ۱۶۵)

''بادشاہی تحفے اسی لئے ہوتے ہیں کہ آدمی انھیں بیچ باچ کر پیسے بنالے۔'' (طاؤس چمن کی مینا، صفحہ ۱۷۵)

''ول کم ٹو طاؤس چمن'' (ایضاً، صفحہ ۱۶۵)

''لالٹین کی چمنی قریب قریب سیاہ ہو رہی تھی'' (بن بست، صفحہ ۱۳۶)

''نوشدارو کا ٹائم آگیا۔'' (نوشدارو، صفحہ ۴۷)

''دکان تو یہی ہے لیکن اب ۔۔۔ ویسے ہم پیٹنٹ حکیمی دوائیاں بھی رکھتے ہیں۔'' (ایضاً، صفحہ ۴۰)

''جی ہاں، بابا بھگوان کے کرپا سے ابھی ہیں'') (ایضاً، صفحہ ۴۱)

''مجھے دریا اور مردہ میدان کا سرسری سا خیال آیا لیکن جلد ہی میں پھر سو گیا'' (سیمیا، صفحہ ۱۵۰)

مذکورہ اقتباسات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نیر مسعود نے لفظوں کا استعمال جس طرح اچھوتے انداز اور مناسبت سے کیے ہیں کہ ان میں روانی پیدا ہوگئی ہے۔ قاری کی زبان پر ذرا بھی گراں نہیں گزرتا، کبھی کبھی طویل جملوں کے ساتھ چھوٹے چھوٹے اور سادہ جملوں کی آمیزش سے نثر کے اسلوب میں روانی پیدا کرتے ہیں۔ اور قاری اس میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ رنگین نثر کے بجائے انھوں نے بالکل عام فہم نثر کو فنی چابکدستی سے استعمال کی ہے۔ اگر ان الفاظ کے علاوہ یعنی ''جھکولا کھانا، جھیل کے پھیلاؤ کے بجائے ''وسعت'' کالے دھویں کے بجائے ''سیاہ'' ''خون بڑھنا'' کے بجائے کوئی دوسرا لفظ، سامان لادنے کی جگہ ''رکھنا'' بیچ باچ کی جگہ ''خرید و فروخت'' ول کم ٹو کی جگہ کوئی مبارک کلام ''خوش آمدید'' ٹائم کی جگہ ''وقت'' یا پیٹنٹ کی جگہ ''خاص'' یا پھر بھگوان کی جگہ ''اللہ'' یا خدا، کرپا کی جگہ ''مہربانی'' ''مردہ میدان'' کی جگہ ''قبرستان'' یا ''سمسان گھاٹ'' جیسے لفظ استعمال کیا جاتا تو شاید وہ صورتحال یا وہ فضا قائم نہ ہو سکتی تھی جو اُن الفاظ کو پڑھ کر قاری کے سامنے تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔ فارسی، اردو، ہندی اور انگریزی کے الفاظ نیر مسعود نے برمحل استعمال کیے ہیں۔ جس سے نثر میں ایک شگفتگی اور تازگی پیدا ہوگئی ہے۔

ہیئت اسلوب اور تکنیک کو پیش کرنے کے بعد مزید نیر مسعود کے افسانوی فنی خصوصیات کی طرف رجوع ہوتے ہیں تاکہ ہمیں یہ علم ہو جائے کہ انھوں نے بعض مغربی افسانہ نگاروں کے طرزِ نگارش پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی ہے۔ چنانچہ نیر مسعود کے جن فنی خصوصیات کو شافع قدوائی نے نشان زد کیا ہے وہ حسبِ ذیل ہیں:

(۱) نیر مسعود نے وقوعہ کو مرکز توجہ بنانے کے بجائے لسانی اظہار کو بنیادی اہمیت دی ہے۔

(۲) نیر مسعود کے بعض افسانے تو کسی دوسرے افسانے کی توسیع کی صورت میں بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔

(۳) مابعد جدید افسانے کی ایک نمایاں صفت یعنی خارجی واقعہ کو اپنی تہذیبی یا تاریخی ضرورت کے تحت بدیہی

حقیقت کے روپ میں پیش کرنا بھی نیر مسعود کی کہانیوں کی خصوصیات میں سے ایک ہے۔

(۴) ان کے افسانوں میں زبان کا تفاعل خاص طور پر قابل توجہ ہے۔

(۵) نیر مسعود نے جذبہ انگیز نثر Evocative Prose سے گریز کیا ہے۔

(۶) آرائش لفظی و معنوی سے عاری نثر لکھی ہے۔

(۷) نیر مسعود کی نثر بنیادی طور پر Functional ہے جو Emphasis سے عاری ہے وغیرہ۔

(۸) نیر مسعود قول محال کے علاوہ Improbable Narration سے بھی کسب فیض کرتے ہیں۔

(۹) بورخیس کی طرح نیر مسعود کے یہاں بھی نثر کا تفاعل یکسر مختلف ہے۔ان کا بیانیہ محض روشن، شفاف یا Transparent نہیں ہے بلکہ اس میں بیان کے تمام ممکنہ جہات بیک وقت موجود رہتے ہیں۔

(۱۰) نیر مسعود کے افسانوں کی ساخت مضمون نما ہوتی ہے (مراد یہ ہے کہ افسانے کا ہر پیرا گراف کسی ایک مرکزی خیال کی تعبیر و تشریح کو محیط ہوتا ہے۔)

(۱۱) انھوں نے روایتی قسم کے افسانے یعنی وحدت تاثر، مربوط پلاٹ پر استوار افسانے نہیں لکھے ہیں۔

(۱۲) ان کے افسانوں میں زبان کا تفاعل خاص طور سے لائق توجہ ہے۔

(۱۳) انھوں نے اسمائے صفت یا استعارہ، علامت اور رنگین تشبیہوں کے محابا استعمال اور آرائش لفظی و معنوی سے عمداً اجتناب کیا ہے۔

(۱۴) ان کے افسانے نہ صرف واقعیت اور زمان و مکان کی مروجہ تقدیر پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں بلکہ ان کے افسانے اردو میں مابعد جدید افسانے کا Discourse بھی قائم کرتے ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوں کی جو فنی خصوصیات مختصراً پیش کی گئیں انہی کی روشنی میں ہم ذرا تفصیل سے بیان کریں گے، یہ پہلے ذکر آچکا ہے کہ نیر مسعود نے اپنے افسانوں میں ''وقوعہ'' کو مرکزی نگاہ بنانے کے بجائے لسانی اظہار کو اور واقعہ کے جگہ ''لفظ'' کی برتری تسلیم کی ہے۔جس کی چند مثالیں بھی آچکی ہیں۔

لیکن اسی کے ساتھ نیر مسعود نے اپنے افسانوں میں قول محال کے فنی حربہ کو بھی اپنایا ہے۔قول محال میں دو مختلف اور متضاد کیفیات کو بیک وقت لسانی اظہار کا وسیلہ بنایا جاتا ہے۔یعنی پہلے کوئی ایک بات کہی جاتی ہے اس کے فوراً بعد اس سے مختلف یا متضاد بات سامنے آتی ہے۔ نیر مسعود کے بیشتر افسانوں میں اس طرح کے قول محال کی

مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''بار بار مجھے خیال ہوتا کہ اب وہ پیشہ ورعورت ہے مجھے پیشہ ورعورتوں کا کوئی تجربہ نہیں تھا۔ بلکہ ٹھیک سے ان کی پہچان بھی نہیں تھی۔'' (اوجھل، صفحہ ۲۶)

''اس کی نظر اب بھی مجھ پر جمی ہوئی تھی لیکن یقیناً میں اسے دکھائی نہیں دے رہا تھا۔'' (سیمیا، صفحہ ۱۵۹)
''میں تمھیں وہی چیز دکھانے لایا تھا جو موجود نہیں ہے۔'' (سیمیا، صفحہ ۱۷۸)
''مجھے ایسا محسوس ہوا کہ میں نے کسی مبہم سے معمے کا حل دریافت کرلیا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی مجھے یہ بھی محسوس ہونے لگا کہ اصل معمے سے زیادہ مبہم ہے'' (وقفہ، صفحہ ۱۲۸)

''میں نے سب سے پہلے زہرمہرے کا عمل اپنے ہی اوپر دیکھا یا اب مجھ کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں نے نہیں دیکھا تھا'' (مارگیر، صفحہ ۶۵)

''یہ عمارت بغیر چھت کی ہوگی'' (سلطان مظفر کا واقعہ نویس، صفحہ ۵۱)

اس طرح کی تکنیک ان کے افسانوں میں بکثرت ملتی ہیں، حالانکہ عہد حاضر کے افسانہ نویسوں کے یہاں بھی قول محال کے استعمال پایا جاتا ہے۔ مگر نیر مسعود ان لوگوں سے اس طور پر ممتاز ہیں کہ اس تکنیک کے ساتھ Cause and Effect پر قائم یک رخے بیانیے سے بھی اجتناب کرتے ہیں۔ جیسا کہ شافع قدوائی نے لکھا ہے:

''نیر مسعود نے Cause and Effect پر استوار یک رخے اور سطحی بیانیے سے شعوری طور پر اجتناب کرنے کے لیے بھی قول محال سے کسب فیض کیا

ہے ۔ ان کے افسانوں میں قول محال کا بنیادی وظیفہ معنوی انتشار کے
سلسلوں کو متحرک کرنا نہیں بلکہ مزید معنوی امکانات کو بروئے عمل لانا ہے،
قول محال کے استعمال سے نثر میں دائروی کیفیت بھی پیدا ہوگئی ہے۔''
(مجلّہ ''سوغات''، ۱۹۹۳ء، صفحہ ۱۸۹)

قول محال کے علاوہ نیر مسعود کے افسانوں میں ایسے بیان بھی ملتے ہیں جو بیک وقت قاری کو غور وفکر کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ بالفاظ دیگر بیان کی نوعیت ایسی ہوتی ہے کہ قاری اس سے کوئی ایک حتمی فیصلہ نہیں کر سکتا اور قاری کے لیے ایک نتیجہ نکالنا مشکل ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک دو اقتباس ملاحظہ ہوں:

''وہی بتا رہا ہوں لال چند جی، یوسف نے کہا:
''میں اسے بھول بھال گیا تھا،''
ڈاکٹری دوا چل رہی تھی، ایک دن انھوں نے ساری دوا زمین پر انڈیل دی
اور دن بھر یہی کہتے رہے کہ کوئی دوا کام نہیں کرتی کوئی دوا کام نہیں کرتی، تب
مجھے نوشدارو یاد آ گئی، لیکن انھوں نے اس کی خوراک نہیں بتائی، یا بتائی ہو مجھی
کو یاد نہ رہی ہو'' (نوشدارو، صفحہ ۴۷)

''ایک نظر میں مجھے ایسا معلوم ہوا کہ کوڑا گھر کی حد سے باہر تک کوڑے کے
چھوٹے چھوٹے ڈھیر لگے ہوئے ہیں لیکن دوسری نظر میں پتا چلا کہ یہ زمین
پر بیٹھے ہوئے آدمیوں کی ٹولی ہے'' (نوشدارو، صفحہ ۵۹)
''تم یہاں پرانے نو وارد ہو'' (مار گیر، صفحہ ۱۲۷)

مذکورہ مثالوں سے معلوم ہوا کہ نیر مسعود نے اپنے اکثر افسانوں میں شعوری طور پر بیان میں ممکنہ تمام امکانات کی گنجائش رکھی ہے، تاکہ قاری کسی ایک فیصلہ تک نہ پہونچ سکے، اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ ان کے اکثر و بیشتر

افسانے بیان کے ممکنہ امکانات کے اظہار سے عبارت ہے۔

علاوہ ازیں جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا کہ نیر مسعود کے افسانوں میں Magic Realism کی تکنیک کارفرما ہے، اگر اس تکنیک کو اپنانے والے افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ اس کا استعمال سب سے پہلے دوسری جنگ عظیم کے بعد اسپینی اور لاطینی امریکی ادیبوں مثلاً گارشیا مارکیز، ٹرومین کپوٹے، کارٹ زار، راڈ باسناس اور بالخصوص بورخیس نے اپنی تخلیق میں فنی مہارت کے ساتھ استعمال کی تھی۔ بورخیس نے روزمرہ کے واقعات وحوادثات کی تہہ میں نہاں دہرے پن کی طرف توجہ مرکوز کرائی۔ جس میں افسانوں کی ساخت مضمون نما ہوتی ہے، عام فہم نثر میں بھی تمام امکانات کی گنجائش ہوتی ہے۔ مضمون نما افسانے کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ بیان کا ایک جز جہاں ختم ہوتا ہے ٹھیک اسی مقام سے یا اس جملے کی توسیع سے آگے بیان کی ابتداء کی جاتی ہے۔ چنانچہ یہ وصف بھی نیر مسعود کے یہاں خاصا موجود ہے۔ ان کے بہت سے افسانوں کا آغاز اسی جملے کی توسیع سے ہوتا ہے۔ مثلاً چند اقتباسات دیکھئے:

(۱) ''میں اس وہم کو دل میں لیے رہا اور کوشش کرتا رہا کہ میری کسی بات سے اس کا اظہار نہ ہونے پائے، لیکن جب مجھے محسوس ہوا کہ میرے روز کے ملنے والے کو عجیب نظروں سے دیکھنے لگے ہیں تو میں نے پھر مسافرت اختیار کی۔'' (ندبہ، صفحہ ۵۳)

دوسرا جملہ دیکھئے:

(۲) ''اس مسافرت میں ایک عرصے تک میں اپنی قدیم سرزمین کے اجاڑ علاقوں میں گھومتا پھرا'' (ایضاً صفحہ ۵۳)

(۱) ''اب کوئی یہ بتانے والا بھی نہیں ہے کہ نوروز کی دکان اصلاً کس چیز کی دکان تھی، کچھ منتشر زبانی روایتوں اور جھوٹے سچے قصوں کی بنیاد پر صرف قیاس کیا جاتا ہے کہ جب یہ قصہ ایک چھوٹی سی بستی تھا، اس وقت بھی یہ دکان بہت پہلے کا قریب قریب سارا سامان نہیں مل جاتا، اگر واقعی ایسا تھا تو یہ بھی

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اس وقت یہ بستی کی واحد دکان تھی۔''

دوسرا جملہ:

(۲)''یہ دکان کئی پشتوں تک چلتی رہی اور دکان کے مالک کا نام ہر پشت میں نوروز ہی رہا۔''(تحویل،صفحہ ۹۱)

(۱)''سلطان کا توقع کے خلاف کام کرنا کوئی ایسی بات نہیں تھی،جس پر دیر تک تعجب کیا جاتا،اس لیے میرے نزدیک اس دن کی سب سے خاص بات یہ تھی کہ میرے لگائے ہوئے دو پودوں میں سے ایک سلطانی گماشتے کے پیروں کے نیچے آکر کچل گیا تھا،لیکن دوسرا پودا محفوظ تھا اور اس کے بڑے ہوجانے کے بعد میں اس کے نیچے آرام کر سکتا تھا۔''

دوسرا جملہ:

(۲)''میں اس کے نیچے آرام کر رہا تھا مجھے ایک پرچھائیں حرکت کرتی نظر آئی اور سلطان کا ایک گماشتہ میرے سامنے آکر کھڑا ہو گیا''(سلطان مظفر کا واقعہ نویس،صفحہ ۵۳)

(۱)''دارالخلافہ کے لوگ ایک دوسرے کو کبھی ہنسانے کے لیے کبھی ڈرانے کے لیے بتاتے تھے کہ اس کے دل میں جذبوں کی جگہ اور اس کے دماغ میں خیالوں کی جگہ اعداد ابھرے ہوئے ہیں۔ یہ بات بلکہ وہ بات جس طرف یہ بات اشارہ کرتی ہے کچھ غلط بھی نہیں تھی،کم سے کم اس حساب کی رات تک''

دوسرا جملہ:

(۲)''اس رات اس کے سامنے دونوں حسابوں کی فردیں کھلی رکھی تھیں اور اس نے ایک نظر میں اندازہ کر لیا تھا کہ دونوں حساب قریب قریب برابر ہیں۔۔۔۔(اہرام کا میر محاسب،صفحہ ۳۳)

ان مثالوں سے بات واضح ہو جاتی ہے کہ نیر مسعود نے اردو افسانے میں پہلی بار اس طرح کے مضمون نما افسانے لکھے اور وہ اپنی نثر میں آرائشی لوازم سے دور رہے۔ جو انھیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ان کے افسانوں میں کوئی ایک واقعہ کا بیان نہیں ہوتا بلکہ ایک کہانی میں کئی ذیلی قصوں کی بنت بھی شامل ہوتی ہے، جس کے نتیجے میں ابھرنے والی بھول بھلیاں کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نیر مسعود کے افسانوں میں کافکا یا بورخیس کے جو حوالے ملتے ہیں اسے بآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ اور نیر مسعود نے بورخیس کا ایک قول ''The World Unfortunately is Real'' کو اپنے افسانے کا سرنامہ بھی بنایا ہے۔ چنانچہ ان خصوصیات کو دیکھتے ہوئے پروفیسر عتیق اللہ نے اپنے مضمون لکھا ہے کہ:

> ''ندبہ'' میں جس بستی کا تذکرہ ہے وہ ایک جادونگری سے کم نہیں ہے۔ جہاں ہر دوسرے دن کسی کی موت واقع ہوتی ہے۔'' (رسالہ ''آج کل'' مئی ۲۰۰۸ء)

اسی طرح چند مثالیں اور دیکھئے:

> ''یہ چھوٹی چھوٹی برادریاں تھیں اور ہر برادری دوسری برادری سے مختلف تھی یا کم از کم مجھ کو مختلف معلوم ہوتی تھی۔ ان برادریوں کو دیکھنا اور کچھ کچھ دن ان کے ساتھ گزارنا اس مسافرت میں میرا مشغلہ تھا، اس مشغلے میں مجھے زیادہ انہاک اس لیے تھا کہ انسانوں کے لیے یہ منتشر گروہ ایک ایک کر کے ختم ہو رہے تھے۔'' (ندبہ، صفحہ ۵۴)

اسی طرح افسانہ ''تحویل'' میں جس بستی کا حوالہ ہے یا ''شیشہ گھاٹ'' میں جس علاقے کا ذکر ہے وہ بھی بے نام ہے۔ اسی بے نام ہونے کی وجہ سے اس میں جادو کا سا ابہام نظر آتا ہے۔ افسانہ ''تحویل'' میں جو بستی ہے اس میں نوروز کی ایک دکان ہے جو کئی پشتوں سے چلی آ رہی ہے اس کا ایک اقتباس دیکھئے:

> ''ان لوگوں میں کوئی موروثی بات ایسی تھی کہ آخر آخر میں ہر نوروز کا دماغ خراب ہو جاتا تھا۔ ایک نوروز کا دماغ خراب ہو جانے کے بعد دوسرا نوروز

دکان سنبھالتا اور آخر وہ بھی پاگل ہو جاتا۔ اس کی جگہ نیا نوروز آ جاتا اور اس وقت تک دکان پر بیٹھا جب تک پاگل نہ ہو جاتا'' (تحویل، صفحہ ۹۱)

'' آخر ہم ایک میلی کچیلی بستی میں پہنچے، یہاں کے لوگ شیشے کا کام کرتے تھے تھوڑے سے گھر تھے لیکن گھر گھر میں شیشہ پگھلانے کی بھٹیاں تھیں جن کی بھدی چمنیاں چھتوں اور چھپروں سے کچھ اوپر نکلی ہوئی دھواں چھوڑ رہی تھیں۔۔۔آدمیوں کے کپڑے اور آوارہ کتوں بلیوں کے بدن بھی دھوئیں سے کالے ہو رہے تھے'' (شیشہ گھاٹ، صفحہ ۲۰۶)

افسانے میں راوی اس قسم کے بے شمار اسرار سے پردہ نہیں اٹھاتا ہے، اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ پردہ داری نیر مسعود کا خاص فن ہے۔

نیر مسعود کے افسانوں کے ان خصائص پر نظر ڈالنے کے بعد ان کے موضوعات پر غور کیا جائے تو ان میں ایک حیرت انگیز موضوعی وحدت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے اکثر افسانے کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔ اگر موضوع کی نشاندہی کی جائے تو ان کے افسانے کی ایک ایک سطر کا مطالعہ ضروری ہے کیونکہ جملوں کے توجہ آمیز مطالع سے موضوع گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ نیر مسعود نے اپنے افسانوں کے موضوعات کی نشاندہی کرنے سے عمداً اجتناب کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں موضوع بالکل ضمنی اور ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ تاہم ان کے فنکارانہ اظہار وبیان سے موضوع کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ویسے تو سانپ، زہر، موت اور خوشبو ان کا محبوب موضوع ہے۔ جو کئی افسانوں میں اہتمام کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ افسانے کے موضوعات کے سلسلے میں نیر مسعود کا کہنا ہے کہ:

'' میں موضوع کے بارے میں سوچتا ہی نہیں ہوں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ کہانیاں مبہم ہیں اور یہ سمجھ میں نہیں آتا ہے کہ کہانی میں آپ کہنا کیا چاہ رہے ہیں۔ ضمنی موضوعات بہت سے ہوتے ہیں لیکن بنیادی موضوع کوئی ایک نہیں ہوتا۔ بعض کہانیوں میں ہے لیکن عام طور پر کہانیوں کا کوئی موضوع

نہیں ہے'' (رسالہ ''آج کل'' جولائی ۲۰۰۸ء، صفحہ ۵)

نیر مسعود کا افسانوی فن ''کافکا'' اور ایڈگر ایلن پو جیسے تخلیق کاروں سے کافی قریب نظر آتا ہے۔ ان کے کچھ افسانوں میں Magic Realism یا Grotesque Realism کی کارفرمائی آسانی سے محسوس کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ ان کا میجک ریلزم خوابناک علامتوں پر استوار ہوتا ہے۔ ان کا فن اتنا محدود نہیں ہے کہ وہ محض لکھنؤ کے زوال کا المیہ رقم کریں وہ دراصل فن کا افسانہ تخلیق کرتے ہیں۔ ''نصرت''، ''اوجھل''، ''عطر کافور''، ''مراسلہ''، ''بن بست'' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں خواب کی علامت ہی از خود ایک فن کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

تیسرا باب

افسانوی مجموعہ ''سیمیا'' کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ

اوجھل: تجزیہ

نیر مسعود کا پہلا افسانوی مجموعہ ''سیمیا'' کے نام سے ۸۴-۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ اس مجموعہ میں شامل افسانوں کی تعداد پانچ ہے۔ جس کا پہلا افسانہ ''اوجھل'' کے نام سے ہے۔ اس افسانے کے واقعات وکردار بقیہ چار افسانوں کے واقعے اور کرداروں سے اس معنی میں مطابقت رکھتے ہیں کہ اوجھل میں واحد متکلم کے صیغے میں جو راوی ملتا ہے وہی راوی آگے کی کہانیوں میں مختلف روپ لے کر ہمارے سامنے نظر آتا ہے، وہ ایک ہی شخص ہے جو کبھی لڑکا، کبھی انجنیئر کبھی بوڑھا جراح اور کبھی مریض بن کر ہر کہانی میں موجود رہتا ہے۔ جس سے کہانی میں شروع سے لے کر آخیر تک ایک تواتر قائم ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نیر مسعود نے اپنی کہانی ''اوجھل'' کو سب پر مقدم رکھا ہے۔

جیسا کہ ذکر کیا گیا ہے کہ نیر مسعود کے افسانوں میں کوئی ایک قصہ یا ایک کہانی نہیں ہوتی اور نا ہی ان کی کہانیوں کا کوئی ایک موضوع ہوتا ہے۔ بلکہ ایک افسانے میں کئی ذیلی متوازی طور پر ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں۔ فروعی قصے اصل کہانی پر زیادہ حاوی نظر آتے ہیں مگر اختتام پر افسانہ پھر اصل واقعہ کی طرف مراجعت کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے جب ہم ''اوجھل'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اس میں بھی کئی ذیلی قصوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ مثلاً ایک قصہ اس نو عمر واحد متکلم کے جنسی تجربات کا بیان ہے، تو دوسرا مکان کے معائنوں کا ذکر ہے، اور تیسرا نامعلوم تیماردار اور غرقاب دوشیزہ کا تفصیلی ذکر ہے۔ یہ تینوں قصے یکے بعد دیگرے آپس میں اس قدر پیوست ہوتے چلے گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا ناممکن ہے۔ جب اس طرح کی چیزیں ان کی بیشتر کہانیوں میں موجود ہوتی ہیں تو اس وقت ایک قاری کے لیے کوئی ایک تاثر ابھرنے کے بجائے کئی تاثرات ذہن کے پردے پر جھلملانے لگتے ہیں۔ اور نیر مسعود کی یہی وہ واحد خصوصیت ہے جو قاری کو الجھن میں آخیر تک ڈالے رہتا ہے کہ اس کے اندر کیا ہوا، اور کس چیز کو موضوع بنا کر کہانی پیش کی گئی ہے۔

اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ جب تک ان کی پوری کہانی یکسوئی کے ساتھ نہ پڑھی جائے اس وقت تک ان کے اشارے فہم وادراک کے گرفت میں نہیں آتے، نیر مسعود کا یہی وہ نشتر ہے جو بہتوں کو یہ شکایت کرنے پر مجبور کرتا ہے کہ وہ بہت مشکل افسانہ نگار ہیں۔

نیر مسعود کی یہ کہانی ''اوجھل'' اس معنی میں اوجھل معلوم ہوتی ہے کہ کہانی کا راوی (نوعمر واحد متکلم) کی جنسی خواہش بھی پورے طور پر ابھر کر نہیں آتی، اس کے جنسی جذبات اپنی شدت کے بجائے ایک غیر جذباتی صورتحال سے دوچار ہوتے ہیں اور راوی کی یہ خواہش اس کے دل میں اوجھل کی طرح ہی نامکمل رہ جاتی ہے۔

''اوجھل'' کی ابتداء وہاں سے ہوتی ہے جہاں ''مسکن'' کا اختتام ہوتا ہے۔ کہانی اس نوعمر نوجوان کے جنسی جذبات سے شروع ہوتی ہے جو مختلف شہروں اور علاقوں میں جا کر مکانوں کا معائنہ کرتا رہتا ہے۔ اس کہانی میں راوی ایک سول انجینئر کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے، راوی ایک جگہ کہتا ہے کہ ''میں نے جو کام اختیار کیا تھا اس کا تعلق مکانوں کے معائنے سے تھا'' ظاہر ہے کہ ایک سول انجینئر جو جوانی کی پہلی منزل میں قدم رکھا ہے اس کے کئی ایک جذبات ہونگے، اس کے دل میں طرح طرح کی خواہشات پیدا ہوتی ہونگی مگر عالم شباب میں تمام جذباتوں پر سب سے زیادہ جنس اور شہوت کا جذبہ غالب رہتا ہے، یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار نے اس بات کو محسوس کی اور اسی فضا میں رچی بسی پوری کہانی کا تانابانہ بنایا ہے ایک سول انجینئر جب کسی عمارت یا مکان کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کا معائنہ کرتا ہے تو بہت سی ایسی چیزیں بھی اس کی نگاہوں میں پھرتی رہتی ہیں جو دوسروں کی نظر میں نہیں آتیں۔ صرف وہی بتا سکتا ہے کہ اس عمارت یا مکان کو بنے ہوئے کتنے عرصے گزرے۔ اس میں کیا کیا تبدیلیاں ہو چکی ہیں اور کیا کیا تبدیلی باقی ہے۔ اس کے اندر وقت کی رفتار کیا ہے۔ اس کے زوال اور بقیہ زندگی کا تخمینہ وہی کر سکتا ہے۔

مکانوں کے معائنہ کے درمیان ایک روز راوی ایک مکان کے سامنے کھڑے اسے بغور دیکھ رہا تھا اسے محسوس ہوا کہ مکان کا دروازہ کسی خوف کی وجہ یا کسی چیز کی حفاظت کے لیے بند کر دیا گیا ہے۔ اس مکان کے ایک حصہ میں اسے خوف کا احساس ہوا تو اسی مکان کے کسی دوسرے حصے میں اس کی نامعلوم خواہش پوری ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اسی طرح اس نے کئی مکان ایسے دیکھے جہاں خوف اور خواہش کا ایک ایک ٹھکانہ تھا۔ لیکن اس نے ایک مکان ایسا بھی دیکھا جس میں خوف اور خواہش دونوں کا ایک ہی ٹھکانہ تھا۔ وہاں خواہش خوف تھی اور خوف خواہش، یعنی مکان کے اندر کا خوف خود راوی کے اندرونی خوف معلوم ہوتا ہے جو اپنی نفسیاتی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔ وہ اپنی جنسی خواہش کو پورا کرنے کے لیے ہمیشہ کوشاں رہتا ہے۔ جہاں اسے خوف و ہراس کا ماحول محسوس ہوتا ہے اور خواہش وہ عورت ہے جہاں پر دونوں کی ملاقات ایک کمرے میں ہوتی ہے۔ راوی کہتا ہے کہ:

''وہ جوان عورت تھی اور اس وقت مکان میں ہم دونوں کے سوا اور کوئی نہ تھا۔ وہ مجھے غور سے دیکھنے کے لیے میرے قریب آ گئی اور میں نے دیکھا کہ خوف اور خواہش کا وہ ٹھکانہ اس پر بھی اثر ڈال رہا ہے۔۔۔۔ لیکن شاید اسی دن سے مجھے مکانوں میں بسنے والی اس مخلوق میں دلچسپی پیدا ہو گئی اور تھوڑے ہی عرصے کے بعد میں ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں کر سکتا تھا۔ بلکہ کبھی کبھی تو مجھے ایسا محسوس ہونے لگتا تھا کہ دونوں دراصل ایک ہیں اس لیے کہ مجھے دونوں میں بالکل ایک طرح کی دلچسپی تھی'' (صفحہ ۲۳۔۲۲)

راوی ایک نامعلوم تیماردار سے بے حد محبت کرتا ہے۔ جب بھی اسے دیکھتا ہے تو بے قابو ہو جاتا ہے۔ جب اس کی خالہ غسل کر کے دوپہر میں اپنا بال سکھاتی ہوئی نظر آتی ہے تو اس وقت بھی وہ اپنی محبوبہ کو حسرت بھری نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ اس کے جسم کی کشش اپنے طرف کھینچتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ راوی اپنی جنسی خواہش کی تکمیل میں کوشاں رہتا ہے مگر کامیابی نہیں ملتی۔ افسانہ نگار نے یہاں پر اس کی جنسی خواہشات کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ جب اس کی خالہ غسل کر کے دھوپ میں اپنا بال خشک کر رہی ہوتی ہے اس وقت کا ایک رومانی بیان ملاحظہ کیجیے:

''کچھ دیر میں اس کے بال خشک ہو گیے اور وہ کھڑی ہو کر ان کا جوڑا باندھنے لگی۔ جوڑا باندھتے ہوئے اس کی دونوں کہنیاں اونچی ہوئیں۔ اور کھلی ہوئی کمر نے بہت ہلکا سا خم کھایا، کمر کے اوپر اس کا بدن ذرا سا اونچا ہو کر پیچھے کی طرف جھکا اور بال اس کی گردن سے ہٹ گیے۔ یہ سب میں نے چند لمحوں میں دیکھا اور اس وقت اس کا کوئی خاص اثر محسوس نہیں کیا'' (صفحہ ۱۰)

ایک ایسا شخص جو اپنی نفسانی خواہش کی تکمیل میں طرح طرح کے ہتھکنڈے اپناتا رہتا ہے یہ کیسے ممکن ہے کہ ایسا منظر دیکھ کر اس کے دل میں خواہش پیدا نہ ہوئی ہوگی۔ بھیگے ہوئے بال کو دھوپ میں خشک ہوتے ہوئے دیکھنا، جوڑا باندھتے وقت دونوں کہنیوں کا اوپر اٹھنا پھر اس کی برہنہ کمر کا خم وغیرہ یہ وہ سب عناصر ہیں جو صرف بیان

کریں تو خواہشات نفس جاگ اٹھے، مگر یہاں پر راوی کا یہ جملہ کہ ''اس وقت اس کا کوئی اثر محسوس نہیں کیا'' یہ ایک ناتجربہ اور کم پختگی کی علامت بن جاتا ہے۔ جس سے راوی ابھی پوری طرح واقف نہیں ہے۔ اسی کی ایک اور منظر دیکھتے چلئے جب گھر میں ان دونوں کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں، اس کے گھر والے کسی شادی میں گیے ہوئے ہیں، گھر کا ماحول سنّاٹے کے عالم میں ہے، اس وقت وہ دونوں اکیلے کمرے میں گفتگو کرتے ہیں۔

''دروازہ'' اس نے سرگوشی میں کہا'
میں اس کو اسی طرح کمر سے پکڑے پکڑے دروازے کے قریب لایا۔ اس کو چھوڑ کر میں نے دھیرے سے دروازے کی سٹکنی چڑھائی۔ پھر میں اس کی طرف مڑا۔ مجھے وہ بزرگانہ رویہ یاد آیا جو اس نے میرے ساتھ ابھی تک اختیار کر رکھا تھا اور اس وقت وہ رویہ یاد کر کے مجھے پہلی بار اس پر غصہ آیا لیکن فوراً ہی یہی غصہ اس کی بے پناہ جسمانی کشش کے احساس میں بدل گیا اور میں نے جھک کر اس کی پنڈلیاں پکڑ لیں۔ ابھی میں فرش پر جھکا ہوا تھا اور اس کی پنڈلیوں پر میری گرفت مضبوط ہو رہی تھی کہ اس نے میرے سر کے بال مٹھیوں میں جکڑ لیے۔ ایک وحشیانہ قوت کے ساتھ اس نے مجھے اپنی طرف کھینچا اور میرا سر اس کے سینے سے جالگا۔ اسی طرح میرے بالوں کو مٹھیوں میں جکڑے ہوئے وہ بستر کی طرف جھکی اور میں نے اس کے دونوں پیر اٹھا کر اسے بستر پر بیٹھا دیا۔ میں نے ایک ہاتھ سے اس کی کمر کو حلقے میں لیا اور اس کے اوپری بدن کو پیچھے کی طرف جھکانا شروع کیا تھا کہ وہ مجھے چھوڑ کر بستر سے اتر آئی'' (صفحہ ۱۲)

راوی کے گھر میں بہت سے ایسے لوگ بھی موجود ہیں جن تعلق اشراف سے ہے اور سماج و معاشرے میں ان کی ایک اہمیت ہے۔ کچھ عورتیں بھی ہیں انھیں بھی تہذیب و ثقافت کا بھرپور خیال ہے۔ اسی لیے جب بھی کوئی بزرگ کچھ کہتا یا کوئی قصہ سناتا ہے تو عورتیں اپنے سر پر دوپٹہ ڈالے خاموشی کے ساتھ ان کی گفتگو سنا کرتی ہیں۔

چنانچہ یہ بزرگ افسانے میں ہندوستانی تہذیب وثقافت کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ جس کا پاس ولحاظ راوی کو بھی ہے مگر جیسے ہی تنہائی میں لڑکی کو پاتا ہے اسے اپنی باہوں میں دبوچنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب دونوں ایک کمرے میں داخل ہوتے ہیں اس وقت کا ایک منظر دیکھئے جو غیر یقینی صورتحال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

> ''کمرے میں ہم دونوں ساتھ ساتھ داخل ہوئے اور دروازے سے آڑ میں ہوتے ہی ایک دوسرے کو جکڑ کر ایک تشنج کے ساتھ زمین پر بیٹھ گیے، لیکن فوراً ہی اٹھ کھڑے ہوئے اور کمرے سے باہر آگیے'' (صفحہ ۱۸)

مذکورہ دونوں اقتباس کو سامنے رکھ کر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ کوئی شئے ایسی مانع نہیں تھی جو ان دونوں کی خواہش پوری کرنے سے روکتی اور ایسے حالات میں بھی وہ کیسے اپنے جذبات کو قابو میں کر لیتے ہیں۔ جس شخص کو اس کی جسمانی کشش کے احساس اور تنہائی میں اس کی ملاقات کے دوڑے پڑ رہے ہوں وہ اپنے آپ کو کیسے روک سکتا ہے۔ افسانہ نگار نے جس طرح دونوں کے جذبات کو ایک غیر یقینی صورتحال میں لاکر کھڑا کر دیتا ہے اس کی مثال منٹو اور عصمت کے ہاں بھی تلاش کرنے سے نہیں ملے گی۔ خوف اور خواہش کی یہی ملی جلی کیفیت نیر مسعود کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ جو قاری کو حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔

کہانی جب آگے بڑھتی ہے تو ایک دوسرا رخ اختیار کر لیتی ہے، مگر لاکھ کوشش کے باوجود راوی اپنے ذہنی الجھنوں سے چھٹکارا حاصل نہیں کر پاتا۔ جنس کی خواہش ہر وقت اس کے سر پر سوار رہتی ہے۔ مختلف عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر لینا اور عیاشی کی زندگی گزارنا اس کی فطرت بن چکی ہے۔ وہ جہاں بھی جاتا ہے ہر ایک عورت کو اسی نظر سے دیکھتا ہے۔ مگر ہر عورت ایک طرح کی نہیں ہوتی، اسے اس کام میں کہیں کہیں دھوکہ بھی ہوا جس سے شرمندگی اٹھانی پڑی۔ راوی اپنی کامیابی اور ناکامی کا اظہار یوں کرتا ہے۔

> ''ہر عورت مجھے اپنی دسترس میں معلوم ہوتی تھی۔ بہتوں کی طرف میں نے پیش قدمی کی اور بہتوں نے میری طرف پیش قدمی کی۔ میں نے اس میں کئی دھوکے بھی کھائے۔ مثلاً بعض عورتیں جنھیں میں سمجھتا تھا کہ نفسانی خواہشوں

سے محروم ہیں یا بے خبر یا نفرت کرتی ہیں ان کو میں نے انھیں خواہشوں سے مغلوب اور ان کی تکمیل کے لیے سب کچھ کر گزرنے پر تیار پایا۔ بعض کو میں نے سمجھا کہ انھیں خواہشوں میں سر سے پیر تک ڈوبی ہوئی اور میری طرف سے خفیف سے اشارے کی منتظر ہیں، لیکن جب میں نے ان کی طرف پیش قدمی کرنی چاہی تو ان میں سے کوئی ان خواہشوں سے ایسی بے خبر نکلی کہ میرا مطلب ہی نہیں سمجھی۔ کسی پر افسردگی کا دورہ پڑ گیا اور کوئی سہم کر رہ گئی'' (صفحہ ۲۵)

راوی کی زندگی میں تیسرا واقعہ سب سے اہم آتا ہے وہ یہ کہ جس نفسانی خواہش کے تجسس میں عورتوں کی جانب پیش قدمی کیا کرتا تھا اس میں سے ایک عورت ایسی تھی جو اس کی خواہش کے بالکل برعکس نکلی۔ وہ بار بار اس کا پیچھا کرتا تھا، لڑکی کو یہ وہم ہو گیا کہ وہ کسی شہوت زدہ حیوان کی طرح اس کے پیچھے پڑا ہے، بالآخر راوی سے تنگ آ کر اس نے اپنی جان دیدی۔ اس حادثہ نے راوی کی زندگی پر گہرا اثر ڈالا۔ اس کے بعد اس نے فیصلہ کیا اب ایسی حرکتیں نہیں کریگا مگر وہ اس نشے کا عادی بن چکا تھا، بغیر اس نشے کو منھ لگائے اسے چین کہاں۔ وہ سفر کرتا ہوا دوسری جگہ جاتا ہے۔ تھوڑے ہی دن گزرنے کے بعد پھر ایک عورت سے اس کی ملاقات ہوتی ہے، وہ عورت اس شہر میں تنہا رہا کرتی ہے راوی اس عورت سے بھی جنسی تعلق قائم کر لیتا ہے۔ ایک دفعہ سنسان تنہا مکان میں دونوں ایک دوسرے کے ساتھ مکان کا معائنہ کرتے ہیں اس وقت دونوں کے اندر خواہش کا ایک طوفان شور مچاتا ہے، اس وقت کا ایک منظر دیکھئے۔

''آؤ چلیں'' میں نے اس کے قریب آ کر کہا، ہم دالان کی طرف بڑھ رہے تھے لیکن اب واقعی اس پر خمار سا طاری ہو گیا تھا۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے میرے کندھے کو حلقے میں لے لیا۔''

''وہاں بڑا حبس ہے'' اس نے سرگوشی میں کہا اور ہم وہیں پر ٹھہر گیے، مجھے اس کے ساتھ اپنی برسوں پہلے کی ملاقات یاد آئیں جب نفسانی خواہش طوفان بن کر اسے اپنی لپیٹ میں لے لیتی تھیں اور آج یہاں اس مکان میں وہ شاید فرض

کرر ہی تھی، یا ظاہر کرر ہی تھی کہ اس وقت بھی وہ اسی طوفان کی لپیٹ میں ہے''
پھر کہتی ہے، ''تم بالکل نہیں بدلے ہو'' (صفحہ ۳۰)

اندھیرے کمرے میں جب راوی اس عورت کے ساتھ اپنی جنسی خواہش پوری کرر ہا تھا اس وقت مکان کے کسی حصے سے دو سیاہ آنکھیں اس کی حرکتوں کو دیکھ رہی تھی، بلکہ ان دونوں کے جسموں پر اس کی آنکھیں جمی ہوئی تھیں اور ایک سایہ اس کی طرف آہستہ آہستہ بڑھ رہا تھا۔ اس خوف کی وجہ سے اس نے اپنی آنکھیں بند کر لیں۔ دراصل وہ دو سیاہ آنکھیں اور ایک سایہ کا اس کی طرف بڑھنا اشارہ ہے اس عورت کی جانب جو بہت دنوں قبل راوی کی اس حرکت سے نجات حاصل کرنے کی غرض سے اپنے آپ کو دریا میں ڈوب کر جان دے دی تھی۔ یہ اسی کی آنکھیں ہیں اور یہ اسی کی بھٹکتی ہوئی آتما ہے جو اسے خوف زدہ کرر ہی ہیں۔ اس خوف سے کہ وہ عورت کون ہے اب بولنے سے زیادہ سوچنے پر زیادہ زور صرف کرتا ہے۔ راوی اس رات کی خوف سے بری طرح خائف ہے اسی لیے وہ اب بولنا ترک کر دیا ہے۔ راوی کہتا ہے:

''میں نے ایک دم سے بولنا نہیں چھوڑا ہے اول اول تو مجھے احساس بھی نہیں ہوا کہ میں بولنے سے اجتناب کرنے لگا ہوں، اس لیے کہ پہلے بھی میں زیادہ نہیں بولتا تھا۔ دراصل میں نے سوچنا زیادہ شروع کر دیا ہے، اس مکان سے واپس آنے کے بعد میں مسلسل دو دن تک سوتا رہا اور میں نے خوابوں میں بھی خود کو سوچتے ہوئے دیکھا'' (صفحہ ۳۸)

اس طرح یہ پورا افسانہ اپنے جنسی کیفیات کے ساتھ ابھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس لیے بجا طور پر کہا جاسکتا ہے کہ نیر مسعود نے اس افسانے کو جنس کا موضوع بنا کر پیش کیا ہے۔

نیر مسعود نے افسانے میں جہاں جنسی خواہشات کو اجاگر کیا ہے وہیں دوسری طرف انھوں نے معاشرتی پہلو کو بھی نمایاں کیا ہے۔ اس طرح افسانے میں تضاد کا پہلو بھی سامنے آتا ہے۔ مرکزی کردار اور اس کے گھر والوں کی زندگی کے جینے کے انداز کا تضاد، افسانے میں ابتداء اور انجام کا تضاد اور ایک ہی شخص کو ایک ہی بات میں دو رنگوں کا

تضاد بھی نمایاں ہوتا ہے۔ افسانے پڑھتے وقت ایک نئے ماحول اور ایک نئی فضا کی ان گنت تصویریں قاری کی نظر کے سامنے آتی ہیں اور رخصت ہو جاتی ہیں۔ واقعات اپنے دلچسپ اور رومانی تفصیلات کی بناء پر شروع سے آخیر تک پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں۔ حسب موقع قاری اس سے لطف بھی اٹھاتا ہے، لیکن افسانہ ختم کر چکنے کے بعد افسانہ نگار کے بنائے ہوئے یہ بے شمار نقش قاری کے ذہن سے رخصت ہو جاتے ہیں۔

اس افسانے کے مرکزی کردار کی ایک مخصوص ذہنی کیفیت ہے۔ افسانے میں واقعہ اور نفسیاتی رنگارنگی کے باوجود مجموعی حیثیت سے صرف اس گہرے تاثر اور اس جذباتی کیفیت کے ترجمان ہیں جس میں ایک خاص فرد مبتلا ہے۔ اسی طرح ایک مخصوص ماحول اور فضا میں رہنے والے کرداروں کی انفرادیت کا غیر نقش ہونے کے باوجود راوی کی محبوبہ کا کردار ایک مکمل تصویر بن کر سامنے آجاتی ہے۔ اس طرح افسانے کا وہ سارا منظر اور ساری فضا جو افسانہ نگار نے اپنے مشاہدہ، تخئیل اور فکر سے کام لے کر تخلیق کی ہے، اور وہ سارے کردار جن کی مدد سے اس فضا کا خصوصی رنگ واضح ہوتا ہے مل جل کر مرکزی کردار کو مکمل کرنے میں حصہ لیتے ہیں۔

لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ ''اوجھل'' شباب کی نازک اور دلفریب منزل میں قدم رکھنے والے واحد متکلم کی اس جنسی بیداری کی کہانی ہے جس کے معنی سے وہ خود بھی اچھی طرح واقف نہیں ہے۔

نصرت: تجزیہ

سیمیا میں موجود یہ کہانی (نصرت) گرچہ ثانوی درجہ پر ہے مگر درحقیقت نیر مسعود کی یہ پہلی کہانی ہے، یہ وہی کہانی ہے جس سے نیر مسعود کی بقیہ کہانیوں کی داغ بیل پڑی۔ یہ کہانی اس لحاظ سے بھی اہمیت کا درجہ رکھتی ہے کہ نیر مسعود کی افسانہ نگاری کی بیشتر خصوصیات ''نصرت'' میں موجود ہیں۔ جو ایک بیانیہ انداز سے شروع ہو کر ڈرامائی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ کہانی شب خون ۱۹۷۰ء میں پہلی بار شائع ہوئی تھی۔

پوری کہانی چار کرداروں پر مشتمل ہے اور شروع سے آخیر تک انہی چاروں کے درمیان پورا قصہ گردش کرتا ہوا اپنے انجام تک پہونچتا ہے۔ پہلی کردار بدکار عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ دوسرا راوی ہے جو واحد متکلم کے صیغہ میں قصہ بیان کرتا ہے۔ تیسرا کردار نصرت کا ہے۔ اور چوتھا وہ بوڑھا جراح ہے جو نصرت کے پیروں کے زخم کا علاج کرتا ہے۔

کہانی کے شروع میں راوی اور نصرت کے قصے کو پورا کرنے کے لیے بدکار عورت کا قصہ سامنے آتا ہے۔ جسے راوی ''میں'' کے صیغے میں قصہ بیان کرتا ہے۔ جس کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

> ''بدکار عورت کا قصہ مجھے اب یاد نہیں لیکن اس وقت مجھے اس میں دلچسپی تھی اس لیے جب مجھے معلوم ہوا کہ اس کا قضیہ ہمارے یہاں پیش ہوگا اور وہ تصفیے کے لیے ہمارے گھر آئے گی تو میں بہت خوش ہوا۔ اس سے پہلے بھی ایک مشہور بدکار عورت کا قضیہ ہمارے گھر میں پیش ہو چکا تھا اور میرے بزرگوں نے اسے بہت خوبی سے طے کر دیا تھا لیکن وہ میرے ہوش سنبھالنے سے پہلے کی بات تھی۔ میں نے اس کا ذکر ہی سنا تھا اور یہ ذکر اس وقت تک جاری تھا جب تک اس دوسری بدکار عورت کا قصہ شروع نہیں ہوا۔'' (صفحہ ۴۳)

مذکورہ عبارت سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ راوی ایک شریف خاندان سے تعلق رکھتا ہے۔ معاشرے کے اندر کچھ لوگ ایسے بھی موجود ہیں جن کا تعلق اشراف سے ہے اور راوی کے گھر ان کی آمد و رفت ہے اور لوگ اپنے معاملات کے تصفیہ کے لیے انھیں کے پاس آتے ہیں۔ چنانچہ ایک بدکار عورت کا معاملہ بھی راوی کے گھر پیش کیا جاتا ہے جہاں باعزت اور باحیثیت لوگ بھی موجود ہیں۔ حالانکہ راوی کے گھر میں اس سے پہلے بھی ایک بدکار عورت کا معاملہ آچکا تھا، گویا پہلے بھی معاشرے کے اندر کچھ بدکار عورتیں اور نیک لوگ موجود تھے اور اب بھی ایک بدکار عورت کے قضیہ کا تصفیہ کرنے والے لوگ موجود ہیں۔ یعنی افسانہ نگار یہ دیکھانا چاہتا ہے کہ معاشرے کے اندر جہاں برائیاں ہوتی ہیں وہاں اچھائیاں بھی پائی جاتی ہیں۔

کہانی جب شروع ہوتی ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی سیدھا سادا قصہ بیان کیا جا رہا ہے مگر جب کہانی اپنے عروج پر پہنچتی ہے تو جنسی خواہشات اور ذہنی کشمکش کی طرف مائل ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ افسانے میں راوی اور نصرت کے درمیان جو جنسی عمل ہے وہ منٹو اور عصمت کے جنسی عمل سے یکسر مختلف ہے۔ تخلیق کار نے جس طرح یہاں پر راوی کے دل میں نصرت کے لیے محبت کا اظہار اور اس کی جذباتی کیفیت کا بیان کیا ہے، وہ بڑے ہی محتاط انداز میں اظہار ہوا ہے۔ راوی اور نصرت کے درمیان رشتے کی جو نوعیت ہے اس کی صراحت دونوں کے مکالمے سے ہوتی ہے۔

''بڑی سردی لگ رہی ہے نصرت؟''
''نہیں تو'' اس نے کہا اور ہلکے سے مسکرائی۔
پھر بھی دھوپ میں بیٹھی ہو؟
اس کا اس نے کوئی جواب نہیں دیا۔
اندر گھر میں کیوں نہیں گئیں؟ میں نے بغلی دروازے کی طرف اشارہ کیا۔
''یہاں دھوپ بہت تیز ہے''
''بابا نے بلایا تھا'' اس نے بوڑھے جراح کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔
پھر بابا ہی کے پاس بیٹھیں۔ میں نے کہا ''یہاں دھوپ بہت تیز ہے'' (صفحہ ۴۷)

یہاں پر راوی کا نصرت سے گفتگو کرنا اس کے لیے فکر مند ہونا اس بات کا ثبوت فراہم کرتا ہے کہ راوی کے دل میں نصرت کے لیے ایک خاص جگہ ہے۔ اس لیے وہ نصرت کو دھوپ کی گرمی سے بچنے کے لیے مشورہ دیتا ہے اور سایہ میں بیٹھنے کو کہتا ہے۔ راوی کو یہ خبر نہیں کہ جس درخت کے نیچے ٹیک لگائے دھوپ میں بیٹھی ہوئی ملتی ہے وہ اب لاچار اور بے بس ہے۔ یہیں سے کہانی اپنا نیا رخ لیتی ہے۔

یہ وہی نصرت ہے جو راوی کے گھر کسی بیمار کی تیمارداری کے لیے جایا کرتی تھی۔ ایک دن راستے میں کوئی ایسی روکاوٹ تھی جو گاڑی کے لیے مانع ہو رہی تھی وہ اس روکاوٹ کو ہٹانے میں مصروف تھی اور قبل اس کے کہ وہ خود بھی جلدی سے ہٹ جاتی گاڑی اس کے پہیوں پر سے نکل پڑی، جس سے نصرت کے دونوں پیر بری طرح زخمی ہو گئے۔ نصرت کی چیخ سن کر وہ بوڑھا جراح اس کی مدد کرتا ہے اور درخت کے نیچے بیٹھا کر اس کے دونوں پیر سیدھا کر رہا ہے تا کہ اس کا علاج کر سکے۔ راوی کو جب یہ علم ہوتا ہے کہ اس کے پیر کسی گاڑی کے کچلنے سے زخمی ہو گئے ہیں تب حیرت زدہ ہو کر اس سے پوچھتا ہے:

''نصرت یہ کیا ہوا؟''

اس کے سوال پر نصرت پورا قصہ سناتی ہے، یہاں پر راوی کا نصرت سے پوچھنا، اور اس کے سوال پر نصرت کا جواب دینا اور پوری واردات سنانا، یہ سب وہ اشارے ہیں جو راوی کی محبت سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح راوی بھی اپنے دل کی بات اس وقت بتاتا ہے جب وہ اپنے زخم کے درد سے افسردہ تھی اور جب بوڑھا جراح اس کا علاج کرنے والا ہوتا ہے اس وقت راوی نصرت کو ماضی کے واقعات یاد دلاتا ہے اور کہتا ہے:

> ''اور جانتی ہو نصرت، جب میں نے تمھیں پہلی بار دیکھا تو مجھے کیا خیال ہوا تھا؟'' مجھے یاد نہ آسکا کہ پہلی بار میں نے اسے کب دیکھا تھا، تاہم میں نے کہا جانتی ہو کیا خیال ہوا تھا؟ مجھے خیال ہوا تھا کہ تم پھولوں پر چل رہی ہو'، پھر مجھے اپنی غلطی کا احساس ہوا اور میں نے فوراً کہا:
> نصرت میں تمھارے ہاتھوں کے بارے میں ایک بات بتاؤں جو تمھیں کسی نے نہ بتائی ہوگی! تب ہی میں نے بوڑھے کا اشارہ صاف صاف دیکھا اور نصرت کے دونوں ہاتھ پکڑ کر انھیں زور سے دبایا'' (صفحہ ۵۳۔۵۲)

راوی کا یہ بیان کہ اس نے جب نصرت کو پہلی بار دیکھا تو اسے محسوس ہوا کہ جیسے وہ پھولوں پر چل رہی ہو، اسی طرح راوی ایک دوسری جگہ نصرت کے چلنے کے انداز کا نقشہ یوں بیان کرتا ہے کہ:

''وہ خوش لہجہ اور سبک قدم لڑکی تھی اور اپنے کسی بیمار رشتہ دار کی تیمار داری کے لیے ہمارے یہاں آیا کرتی تھی۔ میں اکثر اسے دیکھتا ہے کہ کسی کے بلانے پر بہت ہلکے قدم سے چلتی ہوئی، جیسے پیروں کے نیچے کسی چیز کے ٹوٹ جانے کا ڈر ہو، مکان کے ایک حصے سے دوسرے حصے میں جا رہی ہے'' (صفحہ ۴۶)

نصرت کو دیکھ کر راوی کے دل میں پہلی بار جو محسوس ہوا اسی کا اظہار کر رہا تھا مگر پھر راوی کو یہ احساس ہو جاتا ہے کہ اس نے اس کے پیر کی تعریف کر کے اس کے زخموں کو مزید تازہ کر دیا ہے اس لیے وہ اپنی غلطی تسلیم کرتا ہے۔ جس سے محبت اور زخم کی کیفیت اس کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ کہانی کے بعض دوسرے واقعات سے بھی دونوں کی نوعیت پر روشنی پڑتی ہے۔ جب نصرت کے پیر ٹھیک کرنے کے لیے بوڑھا جراح نصرت سے منع کر دیتا ہے کہ تم یہ بات کسی کو نہ بتانا کہ میں تمھارا علاج اسی دن کرنے والا ہوں، مگر جراح کی اس تاکید کے باوجود بھی نصرت اس بات کا ذکر راوی سے کر دیتی ہے جس سے دونوں کے درمیان رشتے کی بنیاد فراہم ہوتی ہے، اس طرح محبت اور زخم کی ملی جلی کیفیت کا یہ پیرایہ اظہار صرف نیر مسعود کے یہاں ہی ملتے ہیں۔

مصنف نے جہاں بھی نصرت کے حوالے سے گفتگو کی ہے وہاں پر بغیر کسی تفصیلی صراحت کے بھی نصرت کے مزاج اور اس کے عادات و اطوار کی طرف بھرپور اشارہ کر دیا ہے۔ اس کے اندر تہذیب اور شائستگی جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے جو اپنے معاشرے کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ راوی سے وہ جب بھی ملاقات کرتی ہے تو سب سے پہلے سلام کرتی ہے۔ اس سے باتیں کرتی ہے تو اپنی آواز بالکل دھیمی رکھتی ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کسی مہذب اور تعلیم یافتہ گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔

کچھ دنوں بعد جب نصرت کے پیر ٹھیک ہو جاتے ہیں۔ راوی اسے دیکھ کر خوشی کا اظہار کرتا ہے اور اسے مبارک باد دیتا ہے، لیکن دوران گفتگو راوی کا لہجہ سخت ہو جاتا ہے۔ یہاں پر اس کا سخت لہجہ اس کے اندرونی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔ راوی کے دل میں یہ محسوس ہوتا ہے چونکہ نصرت اپنے پیروں کے زخموں کے سبب اس درخت کے

پاس یا کم از کم اس کے سامنے روزانہ نظر آتی تھی جو اپنے زخموں کی وجہ سے چلنے پھرنے سے معذور ہوگئی ہے،نصرت کا درخت کے نیچے بیٹھے رہنا راوی کے لیے باعث سکوں واطمینان ہے اور اب چونکہ چلنے پر قادر ہوگئی ہے کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ راوی میری نظروں سے کہیں دور چلی جائے اسی اندیشہ کی وجہ سے اس کا لہجہ ذرا سخت ہو جاتا ہے۔

ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے جس میں دونوں کرداروں سے وابستہ کیفیت اور ذہنی کشمکش پر روشنی پڑتی ہے۔

''مبارک ہو'' میں نے کہا۔
''مجھے خوشی ہے نصرت کہ تمھارے پیر ٹھیک ہو گئے،''
اس کے بعد کچھ دیر تک خاموشی رہی، پھر میں بولا:
''امید ہے کہ نشان باقی نہ رہے ہونگے''
''نشان بھی نہیں رہے'' ۔اس نے کہا۔
اب کچھ دن میں تمھیں یاد بھی نہ رہے گا، میں نے کہا'' کہ کبھی تم
کسی تکلیف میں تھیں نشان ہوتے تو یاد رہتا''
''مجھے یاد رہے گا''
''سب شروع میں یہی سمجھتے ہیں۔نشان نہیں تو کچھ یاد
نہ رہے گا۔نہ وہ زخم، نہ وہ بوڑھا جراح۔'' (صفحہ ۵۶)

مصنف نے یہاں پر گفتگو کا جو انداز اختیار کیا ہے وہ براہ راست محبت کے زخم خوردہ نشانات کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ راوی اس وقت اپنے کمرے میں اپنے ان بزرگوں کی شفقت ومحبت کی یاد میں غرق تھا کی تصویریں دیواروں پر آویزاں تھیں جو اسے تنہا چھوڑ کر اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔لہٰذا اس غم کی وجہ سے راوی کے دل میں یہا خیال بھی پیدا ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ نصرت بھی ہم سے دور چلی جائے اور شاید اس لیے بھی کہ اب نصرت کے دل میں ہمارے لیے کوئی محبت کی جگہ باقی نہیں رہی۔ ورنہ پاؤں کے زخم کا اچھا ہو جانا اور اس کے نشانات کا باقی نہ رہنا ایسی کوئی سنگین بات نہ تھی جس سے راوی اظہار مسرت کے بعد افسردہ ہو جاتا اور اس کے لہجے میں سختی آجاتی۔ جب کہ نصرت ایسی لڑکی نہیں ہے۔ وہ تو سبھی جذبات کو بخوبی سمجھتی ہے، وہ راوی سے اب بھی اتنی ہی

محبت کرتی ہے جتنی پہلے کرتی تھی۔

کہانی اپنی آخری منزل پر پہونچ کر پھر کروٹ بدلتی ہے۔ راوی کے جذبات اور نصرت کے لیے اس کے دل میں محبت کی شدت اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ راوی کے لیے زندگی گزارنا دشوار ہو جاتا ہے۔ درخت پر برگ و بار آنا۔ اس کے پتوں کا شاداب اور گھنا ہونا۔ اشارہ ہے راوی کی باطنی کیفیت میں تبدیلی کے احساس کی طرف جس سے راوی کے معمولات کی زندگی متاثر ہو رہے تھے۔

پورے افسانے میں شروع سے آخیر تک درخت اپنے مخصوص پس منظر اور جزئیات کے بہ سبب قاری کی توجہ کا مرکز بنا رہتا ہے۔ کہانی کے شروع میں درخت پر خزاں کے آثار نمایاں تھے جو اس وقت نصرت کی اداسی اور اس کی بے چارگی کی طرف بھی اشارہ کرنا مقصود تھا اور آخیر میں وہی درخت اپنی شادابی اور برگ و بار کے سبب ایک نئے انداز میں ڈھلتے ہوئے نظر آتا ہے جو راوی کی دلی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح راوی کی دلی کیفیت اور درخت کی صورتحال کا اگر تقابل کیا جائے تو اس کی معنویت مزید روشن ہو جاتی ہے۔ راوی کہتا ہے:

> ''اس کے بعد میں بھی بار بار درخت کے نیچے سے گزرا۔ اب وہ پھر خوب گنجان ہو گیا تھا۔ اس کی شاخیں پتوں سے بوجھل ہو کر اتنی لٹک آئی تھیں کہ مجھے ان کے نیچے سے جھک کر نکلنا پڑتا۔ اگر کبھی بے خیالی میں ادھر سے گزرتا تو نرم پتیاں میرے چہرے سے ٹکراتیں۔ کبھی کبھی میں سوچنے لگتا کہ ان شاخوں کو کاٹ دوں جن سے میری آمدورفت میں خلل پڑتا ہے'' (صفحہ ۵۹۔۵۸)

> ''ایک بار میں بغلی دروازے کی طرف آ رہا تھا۔ درخت کے قریب پہنچ کر میں بلا ارادہ تھوڑا جھک گیا۔ لیکن اس کے باوجود اس کی پتیاں میرے چہرے سے ٹکرائیں۔۔۔ مجھے جھنجھلاہٹ محسوس ہوئی اور میں نے ہاتھ مار مار کر شاخوں کو ادھر اُدھر ہٹانا شروع کیا۔ مگر شاخیں پہلے سے زیادہ قوت کے ساتھ پلٹ پلٹ کر مجھ سے ٹکراتی تھیں۔ میرے چہرے اور گردن میں کھجلی ہونے لگی اور میں نے جھٹکے دے دے کر کئی شاخیں توڑ ڈالیں۔ بہت نیچے جھک کر میں اس وبال سے نکل سکا اور جب میں سیدھا کھڑا ہو کر اپنے بدن کو

جھاڑ رہا تھا تو میں نے دیکھا کہ درخت کے تنے سے ٹیک لگائے کوئی بیٹھا
ہے۔''(صفحہ۵۹)

نصرت کی محبت راوی پر ایسے اثر انداز ہوتی ہے کہ وہ اس سے تنگ ہو جاتا ہے اس کی محبت کی تاب اپنے دل پر برداشت نہیں کر پاتا۔ اسی لیے وہ اب ہر اس چیز کو بھلا دینا چاہتا ہے اور ہر اک شئے کو مٹا دینا چاہتا ہے جو اس کی یا ددلاتی ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ اب نصرت اس دنیا میں نہیں رہی لہٰذا راوی ہر چیز سے اپنا رشتہ توڑ دینا چاہتا ہے۔ اسی لیے وہ دروازہ بھی بند کر دیتا ہے جہاں سے پیڑ کے نیچے نصرت بیٹھی دکھائی دیتی تھی۔

کہانی کے آخیر میں جب راوی نصرت کو مری ہوئی اس پیڑ کے نیچے دیکھتا ہے تو اسے چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے۔ یہیں پر کہانی قاری کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ راوی جس سے محبت کرتا ہے اس کی موت سے فرار کا راستہ اختیار کیوں کرتا ہے اور جب ہم اس بات پر غور کرتے ہیں تو چند سوالات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

(۱) کیا راوی موت سے خوف زدہ ہو جاتا ہے۔
(۲) یا پھر وہ موت کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھنا چاہتا۔
(۳) اگر راوی اس سے پیار کرتا ہے تو اسے لازم تھا کہ وہاں بیٹھ کر اس کی یاد میں گریہ وزاری کرتا مگر اس نے ایسا نہیں کیا۔
(۴) وہ اس سے اتنی محبت کرتا ہے تو اس کی موت کے بعد بھی ایک بار دیدار یار کی تمنا اس کے دل میں ضرور ہوتی
(۵) یا پھر وہ بھی اس کی محبت میں اپنی جان قربان کر دیتا۔
(۶) یا یہ کہ اس نے وقتی محبت کی تھی، وہ جو کچھ بھی کر رہا تھا، وہ ایک فریب تھا اور کیا وہ صرف اس کی جسمانی کشش کے بہ نسبت ہی اسے محبت کرتا تھا؟

یہ ایسے سوالات ہیں جو راوی کے اس رویے پر نشان زد کرتے ہیں اور قاری کے ذہن کو الجھا دیتے ہیں۔

نیر مسعود کی کردار نگاری پر جب ہم غور کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہمیں ان کا فنکارانہ اور محتاط رویہ ذہن پر نقش ہوتا ہوا نظر آتا ہے کہ انھوں نے اپنے کرداروں کے حوالے سے بہت احتیاط برتا ہے، کیونکہ ان کا ایک ہی کردار

کئی افسانوں میں ملتا ہے۔کبھی راوی کی شکل میں ،کبھی کرداروں کی مختلف شکل میں،اس لیے اگر راوی نصرت سے نہیں بھاگتا تو پھر دوسرے افسانے کے اندر کیسے وجود میں آتا یہی وجہ ہے کہ نیر مسعود نے اس کردار کو وہاں سے بھاگنے کی اجازت دے دی تا کہ اسے بعد میں گرفت کر کے دوسری کہانی کے کٹہرے میں پیش کر سکیں۔جس کا ثبوت دوسری کہانیوں کے کرداروں سے فراہم ہوتا ہے۔

اگر فنی اعتبار سے افسانے کا جائزہ لیا جائے تو کہانی میں واقعات اور اس کی تفصیلات میں تضاد کی کیفیت ظاہر ہوتی ہے۔نیر مسعود کا ایک مستحسن طریقہ اظہار یہ بھی ہے کہ وہ اپنی کہانیوں میں متضاد صورتحال کو یکجا کر دیتے ہیں۔جس سے کسی بھی تصویر کا کوئی ایک نقش ابھر کر سامنے نہیں آتا۔راوی کو سفید رنگ نہیں بلکہ سیاہ رنگ پسند ہے اور نصرت کو ''سفید رنگ'' سیاہ وسفید رنگوں میں زندگی کے رموز بھی مضمر ہیں جیسے وجود کے ساتھ عدم وجود کا ذکر۔سفید لباس کے ساتھ سیاہ رنگ کا ذکر۔نصرت کی سبک خرامی کے ساتھ بہار کے موسم کا ذکر،گھر کے اندر بزرگ لوگوں کی موجودگی پھر وہاں کے سب بزرگوں کا غائب ہوجانے کا بیان۔نیک لوگوں کے ساتھ بدکار عورت کا ذکر وغیرہ، یہ وہ متضاد چیزیں ہیں جو نیر مسعود کے افسانوں میں اکثر نمایاں طور پر نظر آتی ہیں اور انھیں چیزوں سے وہ افسانے کی فضا معمور کرتے ہیں۔لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ یہ کہانی اپنی شناخت اور واقعات کی ترتیب وتنظیم اور فضا کے اعتبار سے ایک کامیاب کہانی ہے۔اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ نگار نے اپنے افسانوں میں تناسب اور ترتیب کا خاص لحاظ رکھا ہے۔

بیان کے پیرایۂ اظہار میں بھی نیر مسعود نے انوکھے پن کا ثبوت دیا ہے۔کہانی کے آخیر حصہ میں مصنف نے نصرت کی موت کا بیان براہ راست نہیں کیا ہے بلکہ وہاں بھی اپنی ہنر مندی کا ثبوت دیا ہے،موت کی صراحت کے بجائے اس کی تصویر کے ذریعہ موت کی فضا پیدا کر دی ہے۔جس سے واضح طور پر یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ مرگئی ہے۔

رسالہ ''شب خون'' میں شائع شدہ ایک انٹرویو میں نیر مسعود نے نصرت کی موت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا جس سے ان کے اسلوب بیان اور طرز اظہار پر روشنی پڑتی ہے۔

> ''میری کہانیوں میں بالکل واضح خاتمہ نہیں ہوتا،اس لیے کہ بالکل واضح خاتمہ مجھے اچھا نہیں معلوم ہوتا۔۔۔۔اس کا سبب سمجھ میں نہیں آتا۔نہ بتا سکتا ہوں۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ کیریکٹر مرے بہت ہیں میری کہانیوں میں،لیکن کسی کے بھی مرنے کا ذکر اتنا واضح نہیں ہے جس سے یہ معلوم ہو کہ وہ مرگیا ہے بس ایک

اندازہ سا ہوتا ہے کہ غالباً مر گیا ہوگا۔ جیسے ''نصرت'' میں میں نے یہ نہیں دیکھایا
کہ وہ مری پڑی ہے بس کچھ اس طرح ہے کہ خیال ہوتا ہے کہ وہ مر گئی ہے'' [1]

اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ نصرت کا راوی وہی ہے جو اگلے افسانے ''مار گیر'' میں مار گیر کے روپ میں سامنے آتا ہے۔

---

[1] رسالہ: ''شب خون'' مئی، جون ۱۹۹۹ء، صفحہ ۲۴

مارگیر: تجزیہ

نیر مسعود کا ایک شاہکار افسانہ ''مارگیر'' بھی ہے جو رسالہ ''شب خون اکتوبر ۱۹۷۸ء میں پہلی بار شائع ہوا تھا۔ یہ سیمیا میں شامل تیسرا افسانہ ہے۔ ماقبل دونوں افسانوں کے بعد جب ہم مارگیر کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ نیر مسعود نے اپنے افسانوں میں تنظیم اور ترتیب کا خاص لحاظ رکھا ہے۔ انھوں نے اپنی کہانیوں میں اس طرح کے تاثر کو ابھارا ہے جیسے کہ وہ کہانی لکھ نہیں رہے ہوں بلکہ سنا رہے ہوں، اس لیے ان کی کہانیوں میں لاشعوری کی کیفیات، لاشعوری زبان اور منتشر خیالات ہونے کے باوجود ایک اکائی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ جن سے ان کی کہانی کا تناظر دوسرے افسانہ نگاروں سے مختلف ہو جاتا ہے۔

نیر مسعود نے اپنی کہانیوں خصوصاً کرداروں میں جس ترتیب کا لحاظ رکھا ہے مارگیر بھی اس ترتیب کا غمازی کرتا ہے۔ افسانے کی شروعات تو واحد متکلم کے ذریعہ ہوتی ہے لیکن جب ہم کہانی پڑھتے ہیں تو ہمیں اس کہانی کے راوی پر پچھلے افسانوں کے کرداروں کا عکس ابھرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس بناء پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''مارگیر'' کا راوی وہی ہے جو ''اوجھل'' اور ''نصرت'' کا ہے۔ کیونکہ جب ہم دونوں افسانوں کے بعد مارگیر کے پاس شکار کی نوعیت اور مارگیر کے علاج کی مختلف تفصیلات کے بیان کو پڑھتے ہیں تو اسی دوران ہمیں ایک ایسے جملے سے سابقہ پڑتا ہے جس سے ہمیں وہی گزشتہ کردار یاد آنے لگتا ہے۔ راوی ایک جگہ کہتا ہے کہ:

''میں ایک مرئی ہوئی لڑکی سے بھاگ رہا تھا'' یہی ایک جملہ ''نصرت'' کے راوی کی یاد تازہ کر دیتا ہے پھر ''اوجھل'' میں اس نے بولنا اور سوچنا چھوڑ دیا تھا۔ اس افسانے میں بھی یہی لفظ وہ دہراتا ہے کہ '' کچھ دن سے میں سوچنا چھوڑ دیا تھا'' لیکن یہاں وہ سوچنے پر اپنا وقت صرف کرتا ہے اس کی سوچ میں بہت سی بیتی ہوئی یادیں اور ان گنت پرانی باتیں یاد آنے لگتی ہیں اس کے اندر یہ باتیں کرید کرتی ہیں، اور وہ اس تذبذب میں مبتلا ہے کہ وہ واقعی مری ہوئی تھی یا اسے مری ہوئی معلوم ہوئی تھی۔ چنانچہ وہ فیصلہ نہیں کر پاتا اور اس لڑکی سے بھاگتا ہوا ایسے جنگل کی طرف نکل پڑتا ہے جہاں مارگیر سے ملاقات ہوتی ہے۔ اسی جنگل کے تھوڑے فاصلے پر ایک چھوٹی سی بستی ہے جہاں مارگیر اور راوی دونوں رہتے ہیں۔ مارگیر اسی جنگل میں سانپوں کی تلاش اور جڑی بوٹی کی کھوج میں دن گزارتا ہے اور گھر بیٹھے مارگزیدوں کا اپنی جڑی بوٹی اور زہر مہرے سے علاج کرتا ہے اور راوی اس مارگیر کا ''مددگار'' کی حیثیت سے کام کرتا

ہے۔اس بستی اور اس کے قرب و نواح میں لوگوں کا گر کوئی مسیحا ہے تو صرف وہ مار گیر ہی ہے جو ان کی جان کو بچا سکتا ہے۔کسی بھی شخص کو سانپ کاٹ لے،فضا میں سب سے پہلے اسی کا نام گونجتا ہے۔لہٰذا جب ایک رات کسی کو سانپ کاٹ لیتا ہے تو اس وقت رات کے سناٹے میں راوی اپنے کانوں میں ایک ہی آواز کی گونج سنتا ہے۔ جہاں سے افسانے کی ابتداء ہوتی ہے۔

''مار گیر، مار گیر''
رات کے سناٹے میں یہ آواز گونجتی۔ پکارنے والا کبھی بوڑھا ہوتا، کبھی جوان، کبھی کوئی عورت ہوتی اور کبھی کوئی بچہ، اس لیے ان آوازوں میں بڑا فرق ہوتا ہوگا، مگر مجھ کو سب آوازوں میں ایک ہی آواز معلوم ہوتی تھی''
مار گیر، مار گیر'' (صفحہ ۶۳)

نیر مسعود نے کہانی کے شروع میں ہی ایسی فضا بندی کر دی ہے جس سے قاری کے ذہن پر ایک خوف طاری ہو جاتا ہے۔مگر قاری کو جو چیز کہانی پڑھنے پر مجبور کرتی ہے وہ ہے مار گیر کا علاج اور زہر مہرے کا عمل، مار گیر اور اس کے عمل کی تمام تفصیلات و جزئیات کے باعث ہی کہانی میں دلچسپی برقرار رہتی ہے اور راوی کے بیان کردہ تفصیلات سے ہی مار گیر کی شخصیت کی شناخت مکمل ہوتی ہے۔راوی کے ذریعہ ہی ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ مار گیر شکار کو ایک ہی نظر میں دیکھ کر بتا دیتا ہے کہ اسے کس قسم کے سانپ نے کاٹا ہے۔ وہ اس کی مناسبت سے اس کا علاج بھی کرتا ہے۔ چنانچہ راوی کہتا ہے:

''جنھیں واقعی زہریلا سانپ ڈستا ان کے علاج مار گیر کے پاس بہت تھے۔ جو ڈسنے والے سانپوں کی قسموں کے لحاظ سے بدلتے رہتے تھے۔ کسی شکار کے زخم پر وہ ایک طرح کی مٹی کا لیپ کرتا اور وہی مٹی پانی میں گھول کر اسے پلاتا بھی تھا۔ کسی کے زخم پر وہ کسی درخت کی کچلی ہوئی ہری چھال کا چھین دار رس لگاتا اور کسی کے زخم سے بہت سا خون نکالنے کے بعد وہ زخم پر کسی دوا

کے دو ایک قطرے ٹپکاتا۔۔۔''

''لیکن کوئی کوئی شکار ایسے سانپ کا کاٹا ہوا ہوتا یا زہر اس کے خون میں اتنا پھیل چکا ہوتا کہ اس پر کوئی دوا کارگر نہ ہوتی۔ ایسے شکاروں پر مارگیر دوائیں آزماتا بھی نہیں تھا، ان کے لیے وہ زہر مہرہ نکالتا، زہر مہرہ کا عمل ہمیشہ ایک سا ہوتا اور کبھی خطا نہ کرتا تھا'' (صفحہ ۶۷)

اس کے بعد جب کہانی آگے بڑھتی ہے تو راوی اپنا تعارف خود کراتا ہے۔ اس کے متعلق چند جملے ملاحظہ کیجیے:

(۱) میں ایک مری ہوئی لڑکی سے بھاگ رہا تھا۔
(۲) کچھ دن سے میں سوچنا چھوڑ دیا تھا۔
(۳) ''مجھے اپنے مکان کے بیرونی کمرے میں سجے ہوئے نوادر کا خیال آنے لگا''

راوی کا پہلا ہی جملہ ایسا ہے جو ہمارے ذہن کو سابقہ راوی کی طرف مبذول کر دیتا ہے۔ مزید بعد کے دو جملے بھی اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ ہمارا واسطہ اس راوی سے پڑ چکا ہے۔ کیونکہ وہ پہلے بھی خوف اور وحشت کو بہت قریب سے دیکھ چکا تھا۔ طرح طرح کے جانوروں اور سانپوں سے بھی مانوس ہو چکا تھا۔ اپنے مکان کے بیرونی کمرے میں سجے نوادروں میں شیر، گھوڑے، کیکڑے اور کھنڈر کے آثار سے بھی واقف تھا۔ اسی سبب جب وہ بھاگتا ہو جنگل میں پہونچتا ہے تو اس وقت اس گھنے اور ڈراونی جنگل میں بھی اسے خوف کا احساس نہیں ہوتا بلکہ اسے جنگل کی فضا اچھی لگنے لگتی ہے چنانچہ وہ جنگل میں جانوروں کو دیکھ کر گھبراتا نہیں، ان سے خوف کھانے کے بجائے ان میں اسے معصومیت نظر آتی ہے۔ اس جنگل کے اندر بھی کچھ چیزوں کو دیکھ کر اسے اپنے گھر کی یاد ستانے لگتی ہے اور وہ اپنی پرانی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ لیکن راوی کو ان سب نوادروں کو صرف ایک Showcase میں رکھے ہوئے سے سابقہ پڑا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جس جنگل میں وہ سانپ دیکھتا ہے تو اسے وہم گزرتا ہے جب کہ حقیقت میں وہاں سانپ موجود تھا، جو اسے ڈس لیتا ہے لہٰذا راوی کہتا ہے۔

''میرا پیر کسی جاندار چیز پر پڑا اور وہ چیز اور زیادہ جاندار ہوگئی۔ مجھے اپنے پیر میں چبھن سی محسوس ہوئی۔ کچھ پتے ہٹے اور اس کے نیچے سے ایک چوڑا پھن ابھرا۔ پل بھر کے لیے چھوٹی چھوٹی آنکھیں مجھے گھورتی نظر آئیں اور پاس ہی کسی کے ٹھنڈی سانس بھرنے کی سی آواز سنائی دی۔ پھر وہ پھن پتوں کے نیچے ڈوبا۔ پتے اپنی جگہ پر جھومے اور چکنا لمبا بدن مجھے پلٹتا ہوا دکھائی دیا۔ ایک بار پتے زور سے ہلے اور پھر دور تک ہلتے چلے گئے'' (صفحہ ۷۳)

یاد رہے کہ مذکورہ اقتباس میں سانپ کے کاٹنے کا بیان کیا جا رہا ہے۔ مگر نیر مسعود نے یہاں پر جس طرح بیان کی سادگی اور جزئیات پر زور دیا ہے کہ اس سے اس بیان کی شدت میں کمی محسوس ہونے لگتی ہے۔ اگر اقتباس کے لفظوں پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے شدت کی کیفیت کو کس طرح غیر جذباتی انداز میں بیان کر دیا ہے۔ جب کہ اس Situation کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی اور طریقہ اپنا سکتے تھے مگر انھوں نے ایسا کرنے سے عمداً گریز کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جس طرح کا تاثر قاری کے ذہن پر ابھرنا چاہیے تھا وہ نہیں ابھر پاتا۔

جب راوی کو سانپ ڈس لیتا ہے تو مار گیر ہی اس کا علاج بھی کرتا ہے۔ اس سے پہلے راوی صرف دوسروں کے اوپر زہرمہرہ کا عمل دیکھتا تھا مگر جب اس کے اوپر مصیبت آتی ہے تو وہ خود بھی اپنے اوپر زہرمہرہ کا عمل دیکھتا ہے۔ جو خون سے پہلے سارے زہر کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے اور راوی کی جان بچ جاتی ہے۔ کچھ دن بعد مار گیر کہتا ہے کہ ''تمھارے زخم کا نشان باقی نہیں۔ اب تمھیں یاد نہیں رہے گا، راوی کہتا ہے'' مجھے یاد رہے گا۔ تو پھر مار گیر کہتا ہے ''یہ پرانے لفظ ہیں انھیں میں پہلے بھی سن چکا ہوں'' یہاں پر جب قاری یہ جملہ پڑھتا ہے تب اس کے ذہن میں نصرت والا راوی یاد آتا ہے۔ اور یہاں پر مار گیر استعمال کرتا ہے۔ اس طرح قاری پر افسانوں کا یہ طلسم ٹوٹ جاتا ہے اور کہانی کی پوری قلعی آ کر کھل جاتی ہے۔

یہ بھی خیال رہے کہ قصے بیان کرنے والا ایک مجرب شخص ہے اور اس کہانی کا عینی شاہد بھی ہے جو نہایت دلچسپی کے ساتھ ساری تفصیلات کو بیان کرتا جاتا ہے اور قاری اس بیان سے خوف کھانے کے بجائے لطف اندوز بھی ہوتا ہے۔ اس طرح بڑی وضاحت اور صراحت کے ساتھ کہانی آگے بڑھتی رہتی ہے۔ مگر آگے چل کر قاری کو ایک دھچکا لگتا ہے اس بات سے کہ وہ مار گیر جو سانپوں کے زہر کا علاج کرتا ہے وہ خود کو کیوں اس 'زہرمہرہ' سے خوف کھاتا

ہے اس لیے وہ کہتا ہے کہ ''مجھے سب سے زیادہ خوف زہرمہرہ سے ہوتا ہے'' اور کہانی کے آخر میں ایک اور اہم موڑ آتا ہے جب مارگیر کو سانپ کاٹ لیتا ہے۔ مگر وہ خود اپنا علاج نہیں کر پاتا۔ اس کی تفصیل پڑھنے کے بعد ہمیں یہاں مارگیر کی پوری شخصیت اور اس کی خارجی ہئیت کا اندازہ ہوتا ہے کہ مارگیر کوئی جوان شخص نہیں تھا بلکہ ایک بوڑھا شخص ہے جس کا دماغ اب کام نہیں کر پاتا کہ وہ کونسا علاج کب کرے۔ اس کی دماغی حالت غیر متوازی صورتحال کی طرف اشارہ کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس لیے مارگیر راوی سے کہتا ہے:

''کسی کو بتانا مت'' ''مددگار'' مگر مجھے یقین ہے کہ میں سانپ کے زہر کے سارے علاج بھول چکا ہوں''

اور مارگیر کا انتقال ہو جاتا ہے۔ مارگیر کو فرش پر اوندھے منہ پڑا دیکھ کر راوی اس کے بدن پر ایک پتلی چٹائی ڈالتا ہے وہ اس بستی سے نکل جاتا ہے۔ افسانے کا آخری پیراگراف دیکھئے جہاں مارگیر کی موت ہو جاتی ہے۔

''اس کا چہرہ اس کے آگے بڑھے ہوئے ہاتھ کے نیچے تھا اس لیے میں اسے نہیں دیکھ سکا۔ میں کچھ کہنا چاہتا تھا لیکن رک گیا۔ لپٹی ہوئی چٹائی ابھی تک میرے ہاتھ میں تھی۔ اب میں نے اسے کھولا اور مارگیر کے بدن پر ڈال دیا۔ اس کے بعد میں باہر کی طرف کے حصے میں چلا آیا۔''
''کچھ دور تک مجھے آبادی کے نشان ملتے رہے آخر وہ بستی بہت پیچھے رہ گئی''
(صفحہ ۱۱۶۔۱۱۵)

ذکر کیا جا چکا ہے کہ نیر مسعود کافکا اور بورخیس سے خاصا متاثر ہوئے ہیں، اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ نیر مسعود کے افسانوں میں کافکائی اثرات بھی موجود ہیں، چاہے نیر مسعود اس بات کی تائید کریں یا نہ کریں۔ مگر کہیں نہ کہیں وہ کافکائی طلسم میں اسیر لاشعوری طور پر بھی ہیں۔ مثال کے طور پر ''مارگیر'' میں یہ جملہ دیکھئے:

''ایک بار اژدہے کی پکڑ میں آجانے کے بعد شروع سے آخیر تک شکار کو یہ
معلوم رہتا ہے کہ وہ موت سے دوچار ہے''

جو کافکا کے ''کایا کلپ'' میں گریگر سمسا اور ''مقدمہ'' میں جوزف K کی صورتحال کو بھی بیان کرتا ہے۔ جو کافکائی رنگ کو یاد دلاتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کا سوال ہے تو اس کہانی میں کرداروں کے حوالے سے بھی نیر مسعود نے اپنا جوہر دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اور ایسے کردار تخلیق کی ہے جس کی صراحت ہمارے لیے ہی ممکن نہیں بلکہ بہت سے قارئین کے لیے بھی ان کا سمجھنا بے حد مشکل ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر افسانے کا مرکزی کردار ''مار گیر'' ہے مگر کہانی پڑھتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ مار گیر نہیں بلکہ کہانی کا واحد متکلم ہی مرکزی کردار کے روپ میں ہے۔ کیونکہ یہی راوی بعض دیگر کہانیوں میں اپنی الگ الگ شناخت کے ساتھ ہم سے متعارف ہوتا ہے۔ اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ مار گیر کا راوی وہی ہے جو نصرت اور اوجھل میں موجود ہے۔ لیکن مار گیر کے راوی اور اصل کردار کے بارے میں نیر مسعود کا ایک انٹرویو شائع ہوا تھا جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس افسانے کا مرکزی کردار مار گیر ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''نصرت'' والا جو راوی ہے'' مار گیر میں دکھایا گیا ہے۔ کہ وہ ایک مری ہوئی لڑکی سے بھاگ رہا ہے تو ذہن اسی طرف جاتا ہے کہ یہ راوی وہی ''نصرت'' والا لڑکا ہے جو نصرت کو درخت کے نیچے غالباً چھوڑ کر گھر سے بھاگا ہے۔ لیکن میرے ذہن میں یہ تھا کہ کیوں نہ ایسا کیا جائے کہ مار گیر وہ ہو جو نصرت کو چھوڑ کے بھاگا ہے۔ تو نصرت کا راوی نصرت سے کہتا ہے کہ اب تمھارے پیروں پر زخم کا نشان نہیں ہے۔ اگر نشان ہوتا تو تم کو یاد رہتا۔ یہی بات مار گیر کہتا ہے کہ تمھارے زخم کا نشان باقی نہیں اب تمھیں یاد نہیں رہے گا، راوی کہتا ہے کہ مجھے یاد رہے گا تو مار گیر کہتا ہے، یہ پرانے لفظ ہیں انھیں میں پہلے بھی سن چکا ہوں، یہ بہت ہلکا سا اشارہ ہے اس طرف کہ نصرت والا نوجوان وہ ہے جو اب مار گیر ہے نہ کہ وہ جو مار گیر کا راوی ہے''[1]

---

[1] مجلّہ: ''سوغات'' ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۸۔۳۲۷

اس طور پر کہا جاسکتا ہے کہ نیر مسعود صرف اپنی کہانیوں میں ہی بھول بھلیاں سی کیفیت کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ کرداروں کے حوالے سے بھی قاری کو التباس میں ڈالنے کی بھر پور کوشش کرتے ہیں۔ اس طرح کردار سازی کے توسط سے بھی ایک منفرد شناخت نیر مسعود کی ہوتی ہے۔

کہانی کے مرکزی کردار ''مار گیر'' کے حوالے سے یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ افسانے کے اختتام پر مار گیر کی بھی وہی حالت دکھائی گئی ہے جو بقیہ افسانوں کے مرکزی کرداروں کی دکھائی گئی ہے۔ یعنی اس کی موت، جو ایک طرح سے کہانی ایک Tragedy کی شکل میں تبدیل ہوجاتی ہے اور قاری کی ساری ہمدردی اس کردار کے ساتھ ہوجاتی ہے، اور وہ کردار اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ مگر اس افسانے میں مار گیر کی موت صرف ایک Tragedy ہی نہیں بنتی بلکہ ایک فن اور ایک علم کی موت اور اس کی فوت کا نوحہ بن کر بھی سامنے آتی ہے۔ انسانوں کی بستی اور بڑھتی گھٹتی ہوئی آبادی سے جانوروں کی وحشت، اور ان میں پھیلتی دہشت کی کوکھ سے اس کہانی نے جنم لیا ہے لہٰذا اس سیاق وسباق میں اگر دیکھا جائے تو انسان بنیادی طور پر غاصب نظر آتا ہے جو جانوروں کو مار کر ان کی جنگلوں پر قابض ہوجاتا ہے۔ مگر دوسرے نظریئے سے دیکھا جائے تو یہ افسانہ دوسری کہانیوں سے بالکل مختلف نظر آتا ہے۔ اس افسانہ میں نیر مسعود کا انسانیت پسندانہ تناظر بھی ابھر کر سامنے آتا ہے، اور یہی انسانیت پسندی ہے جو ان کی کہانی کو امتیاز عطا کرتی ہے۔ اس طرح یہ کہانی تجسس اور تحیر کے مقامات سے گزرتی ہے اور انسان کے جذبۂ تجسس کو بیدار اور متحرک کر کے تشنگی یا تجربے کے ایک موڑ پر لا کھڑا کر دیتی ہے۔

کہانی کا دوسرا کردار خود راوی ہے۔ افسانے میں جس طرح اس کی شناخت ہوتی ہے اس سے صرف یہ علم ہوتا ہے کہ ایک معمولی انسان ہے، مگر ایک معمولی انسان بھی غیر معمولی بن جاتا ہے۔ جس کی مثال افسانے کا واحد متکلم ہے جو قصہ کو شروع سے آخیر تک بیان کرتا ہے۔ اس طور پر وہ صرف ایک راوی نہیں بلکہ پورے واقع اور صورتحال کا چشم دید گواہ بھی ہے۔ جو اس کا قوت مشاہدہ یا تجربہ کسی مجرب شخص سے کم نہیں۔ وہ بھی انسانیت پسند آدمی نظر آتا ہے اسی انسانیت کے ناطے وہ مار گیر کے ساتھ اس بستی میں آکر رہتا ہے تاکہ زہریلے جانوروں سے انسانوں کے تحفظ میں مدد کر سکے۔ اس کے دل میں رحم ومحبت کی اتنی گہری چھاپ ہے کہ جب بھی کوئی مار گزیدہ مار گیر کے پاس لایا جاتا ہے تو فوراً ہی اس کی دیکھ بھال میں مصروف ہوجاتا ہے۔

نیر مسعود کے افسانوں میں ہمیں اکثر تضاد بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ لہٰذا کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ان کے افسانے تضاد سے عبارت ہیں۔ چاہے وہ تضاد واقعہ کی صورت میں ہو یا مکالمہ میں کرداروں کے قول وفعل میں ہوں یا اس

کے حرکت وعمل میں، کہیں نہ کہیں اس کا اظہار ضرور ہوتا ہے۔ اگر ہم اس افسانے کو اس تناظر میں دیکھیں تو اس میں بھی ''مارگیر'' کے قول وفعل میں تضاد کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ مثلاً مارگیر جو دوسروں کی جان بچاتا ہے۔ دوسروں کو موت کے غار سے نکال کر ایک زندگی بخشتا ہے۔ لیکن جب اس کے اوپر مصیبت آتی ہے یا اسے سانپ کاٹ لیتا ہے اس وقت وہ خود اپنا علاج نہیں کر پاتا اور دوسروں کا محتاج بن جاتا ہے۔ اور بالآخر انسان کو بچاتے بچاتے خود اپنی جان گنواں بیٹھتا ہے۔

تضاد اور قول محال کی چند مثالیں دیکھئے جن سے اندازہ ہوگا کہ نیر مسعود نے کرداروں کے بیان میں کس قدر تضاد کو ملحوظ رکھا ہے۔

(۱) ''سانپ کا شکار مرنے کے بعد بہت بری طرح مرا ہوا معلوم ہوتا ہے'' (صفحہ ۶۵)

(۲) ''میں نے سب سے پہلے زہرمہرے کا عمل اپنے اوپر دیکھا تھا یا اب مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں نے دیکھا تھا'' (صفحہ ۶۷)

(۳) ''تمھیں تعجب ہوگا وہ کہنے لگا کہ میں سب سے زیادہ سانپ سے ڈرتا ہوں لیکن کبھی کبھی سانپ سے بھی زیادہ ڈر مجھے زہرمہرے سے لگتا ہے'' (صفحہ ۹۶)

یاد ہے کہ مارگیر صرف سانپ کے زہر اتارنے کا کام نہیں کرتا ہے بلکہ وہ زہر کا کاروبار بھی کرتا ہے اس کے علاوہ وہ سانپ کو پکڑتا بھی ہے لہٰذا اس کا سانپ سے ڈرنا اور پھر سانپ کے زہرمہرہ سے خوف کھانا بعید از قیاس اور تضاد کو پوری طرح نمایاں کرتے ہیں۔

نیر مسعود کے یہاں موت، اوہام اور نا قابل علاج تنہائی کا جو کافکائی رنگ موجود ہے، اس افسانے کے قصوں اور واقعات سے مترشح ہو جاتا ہے جو عموماً افسانے کے آغاز سے قبل درج کیے گیے ہیں لہٰذا اس افسانے کے سرنامے پر بھی جلال الدین رومی کی مثنوی سے ایک شعر نقل کیا گیا ہے جو اس افسانے کی ماہیت پر دلالت کرتا ہے۔

لنگ ولوک وخفتہ شکل وبے ادب
سوئے ادمی غیژو او رامی طلب

اس طرح یہ افسانہ اپنے عجوبہ پن کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے کہانی میں جو الجھاؤ اور پیچیدگی پیدا کی ہے وہ کہیں افسانے کے جملوں سے، کہیں کردار کی سوچ اور اس کی حرکت وعمل سے کہیں کردار کے مکالموں سے اور کہیں بیان کے تضاد سے۔ اور یہ تکنیک ظاہر ہے کافکا اور بورخیس کے زیر اثر ان میں سرایت کی ہے جو ان کی کہانی کو پر پیچ بناتی ہے۔

چوتھا باب

افسانوی مجموعہ ''عطر کافور'' کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ

مراسلہ: تجزیہ

نیر مسعود کا ایک مشہور افسانہ ''مراسلہ'' ہے جو ان کے افسانوی مجموعہ ''عطر کافور'' میں شامل پہلی کہانی ہے۔ افسانے میں اخبار میں بھیجے گیے مراسلہ کے ذریعہ شہر حکام کو اس مغربی علاقے کی طرف متوجہ کرایا گیا ہے جہاں عام سہولتیں مہیا نہیں ہیں۔ اس علاقے کی آبادی ایک چھوٹی سی سہولت سے بھی محروم ہے۔ جب کہ شمال وجنوب اور مشرقی علاقے کے شہریوں کو تمام ضروریات بہم پہنچائی جارہی ہیں۔

ڈاکٹر عابد سہیل نے ''مراسلہ'' پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اس افسانے کا پہلا پیراگراف جو ایک مراسلے کی شکل میں ہے پورے افسانے کے لیے ''Launching Pad'' کی حیثیت رکھتا ہے۔ یعنی پیش آنے والے واقعات کی سمت متعین کردیتا ہے۔'' [1]

افسانے کی ابتدا واحد متکلم سے ہوتی ہے۔ کہانی کا راوی ایک تنہا آدمی ہے جو اپنی بوڑھی ماں کے اصرار پر اپنے بچپن کے دنوں کی ایک جگہ جانے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ وہ جگہ شہر کے نواح میں واقع ہے، پرانے حکیم کی اس حویلی میں برسوں سے اس کی آمدورفت ختم ہو چکی ہے اور اس مکینوں کے چہروں سے جو کبھی آشنا تھا بھول چکا ہے، وہ شہروں کی پکی سڑکیں طے کرتا ہوا حویلی کی سمت بڑھتا ہے پھر یہ پکی سڑک معدوم ہو جاتی ہے۔ وہ جھاڑیوں میں ہوتا ہوا آگے بڑھتا ہے تو سامنے ننھی ننھی اینٹوں والا مکان نظر آتا ہے۔ مگر یہ حویلی نہیں جس کی اسے تلاش ہے۔ اس گھر کی ایک عورت اسے حویلی کا پتا بتا دیتی ہے۔ اس کے سامنے ایک ویرانہ ہے، مٹی کے ٹیلے، جھاڑیاں اور ان کے بیچ میں چمکتی ہوئی سفید قبریں، ٹیلے کے پیچھے پرانی لکڑی کے بھاری صدر دروازے والی ایک حویلی ہے جسے ڈھکیلتے ہی آسانی کے ساتھ گھوم جاتا ہے۔ اس حویلی کے اندر بہت سے لوگ ہیں جن میں بعض کے چہرے اسے پہچانے ہوئے لگتے ہیں۔

---

[1] مجلہ: ''سوغات'' شمارہ ۴، ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۸۱

حویلی کی پردہ نشیں عورتوں اور بچوں سے گفتگو کرنے کے بعد بہت سی چیزیں اسے یاد آجاتی ہیں۔ راوی حکیم صاحب سے رخصتی کا سلام لے کر واپس گھر کے لیے روانہ ہوجاتا ہے اور کہانی ختم ہوجاتی ہے۔

پورے افسانے کا یہ مختصر سا خاکہ ہے، کہنے کو تو ایک اخبار کے مدیر کو لکھے جانے والے خط کے طور پر ہے مگر یہ مراسلہ آہستہ آہستہ ایک ''کافکائی'' کہانی کا پیکر اختیار کر لیتا ہے اور کہانی پر اسرار فضا بندی میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ چنانچہ محمد خالد اختر اس کہانی کے توسط سے لکھتے ہیں:

> ''کہانی میں پُو کے ''The Fall of the house of Asher'' کی سی دھندھلاتی ہوئی اسرار آلود فضا ہے۔ لوگ مدھم آوازوں میں بولتے ہیں اور اصل میں آسیبی ہیولے ہیں، جو شاید کب کے مر چکے ہیں۔ جو ''ہیں'' اور ''نہیں'' ہیں یہ ایک انوکھی دنیا ہے۔ جہاں قدیم بوسیدہ حویلیاں، بنجر، کف دست لینڈ اسکیپ ''Land Scape'' ہیں۔[1]

اس سے قطع نظر شہر کے مغربی علاقے جہاں بنیادی سہولتوں سے آبادی محروم ہے۔ کچی سڑکیں ہیں۔ بجلی کی روشنی بھی نہیں، پانی تک کا کوئی انتظام نہیں اس کے باوجود وہاں ایسی قدریں ہیں جہاں رشتوں کی پاسداری ہے، مروت ہے، لوگوں سے محبت ہے اور خواتین پردے کے اوٹ سے اجنبی شخص کو منزل مقصود تک پہنچانے میں مدد کرتی ہیں۔ جب راوی ایک حویلی پر پہنچ کر دستک دیتا ہے اس کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''کچھ دیر بعد دروازے کے دوسری طرف ہلکی سی آہٹ ہوئی
> اور کسی نے آہستہ سے پوچھا:
> ''کون صاحب ہیں''؟
> میں شاید راستہ بھول گیا ہوں، حکیموں کا چبوترہ ادھر ہی کہیں ہے؟
> ''حکیموں کا چبوترہ؟۔۔۔آپ کہاں سے آئے ہیں؟''

---

[1] مجلّہ: ''سوغات'' شمارہ ۴، مارچ ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۶۹

''آپ کہیں باہر سے آئے ہیں؟'' دروازے کے دوسری طرف سے پھر آواز آئی۔

''جی نہیں''، میں نے کہا اور اپنا اتا پتا بتا دیا، پھر کہا، بہت دنوں بعد ادھر آیا ہوں۔

دیر کے بعد مجھے جواب ملا:

''اس مکان کے پیچھے چلے جایئے۔ چبوترہ سامنے ہی دکھائی دے گا'' (صفحہ ۲۱۔۲۰)

مصنف کا اس مغربی علاقے کا انتخاب محض نہیں بلکہ اس کے پس پردہ ماضی کے ان اقدار کا تصور ہے جنھیں مغربی کلچر اور ترقی یافتہ سماج و معاشرے نے پس پشت ڈال دیا ہے۔ اس مغربی علاقے کی زبوں حالی سڑکوں اور عمارتوں کی خستہ حالی کے علاوہ وہاں کے باشندوں کے اخلاقی زوال کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس افسانے کا موضوع زوال ہے۔

کہانی اس متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے جہاں ایک طرف عورتوں کی پردہ نشینی کا خاص خیال ہے، ان کی وضع قطع اور طرز معاشرت بالکل سادہ ہے تو دوسری طرف اسی گھر کی ایک لڑکی ''مہر'' کے طور طریقے بالکل مختلف ہیں جو غیر ضابطۂ اخلاق کی نمائندگی کرتی ہوئی نظر آتی ہے جس سے تہذیب کے زوال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

ایک یہ اقتباس دیکھئے:

''سب عورتوں نے بالوں میں بہت بہت سا تیل لگا کر چپٹی کنگھی کر رکھی تھی، سب موٹے سوتی ڈوپٹے اوڑھے ہوئی تھیں جن میں سے بعض بعض گھر کے رنگے ہوئے معلوم ہوتے تھے'' (صفحہ ۲۵)

''کیا مہر آئی ہیں؟ انھوں نے اپنے آپ سے پوچھا، مجھے ان کے آسودہ چہرے پر پہلی بار فکر کی ہلکی سی پر چھائی نظر آئی۔ اسی وقت داہنی طرف والی محراب کا پردہ ہٹا اور ایک نوجوان لڑکی دلان میں داخل ہوئی۔ میں نے اس کو

اچٹتی ہوئی نظر سے دیکھا وہ کسی بے شکن کپڑے کی نارنجی ساری باندھے تھی اور اس کے ناخن نارنجی پالش سے رنگے ہوئے تھے۔ بیگم مجھ سے مخاطب ہوئیں''

''مہر کو پہچانا؟''

اس کے بعد ایک اور اقتباس دیکھئے جو مہر سے تعلق رکھتا ہے:

''میں نے پھر ایک اچٹتی ہوئی نظر اس کے چہرے پر ڈالی، اس کے ہونٹوں پر نارنجی لپ اسٹک کی بہت ہلکی تہہ تھی۔ میں نے اس کے سلام کے جواب میں سر کو یوں جنبش دی گویا اسے بھی دوسری عورتوں کی طرح پہچان گیا ہوں۔۔۔۔۔'' (صفحہ ۲۷)

مذکورہ بالا اقتباسات متوسط طبقے کی عام عورتوں اور مہر کے طرز لباس کے فرق کو واضح طور پر نشان زد کرتے ہیں۔ مہر کا لباس، اس کا بناؤ سنگار کیوں مختلف ہے۔ وہ موٹے سوتی دوپٹے کیوں نہیں اوڑھتی، وہ میک اپ کیوں کرتی ہے؟ اس کے ناخن نارنجی پالش سے ہی کیوں رنگے ہوئے ہیں؟ یہیں سے ان سب کا جواب ہمیں ملتا ہے کہ ایک متوسط طبقہ اور تہذیب یافتہ گھرانے میں شادی سے پہلے کسی کنواری لڑکی کے لیے میک اپ کرنا اخلاق سے گری ہوئی بات سمجھی جاتی ہے۔ اگر مہر رنگین نارنجی ساری اور ہونٹوں پر لپ اسٹک لگاتی ہے تو ہمیں اس ماحول کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے جو ایک تہذیب یافتہ خاندان کی رسوائی کا سبب بنتا ہے۔ بالالفاظ دیگر وہ لڑکی ایسے ماحول کی پروردہ نظر آتی ہے جسے عرف عام میں ''طوائف'' سے تعبیر کرتے ہیں یعنی وہ اب طوائف بن چکی ہے۔ اسی لیے میک اپ کرتی ہے اور سادہ سوتی کپڑے پہننے کے بجائے بے شکن نارنجی ساری پہنے نظر آتی ہے جو زوال کی ایک نشانی ہے۔

افسانے کی داخلی منطق پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں اس کا پہلا پیراگراف جو اخبار میں شائع ہونے والے ایک خط کی صورت میں ہے، آنے والے پیراگراف کے پہلے یہ جملہ ''مجھے اس طرف جانے کی ضرورت نہیں تھی لیکن اپنی والدہ کی وجہ سے مجبور ہو گیا'' کے باوجود بظاہر افسانے کی ابتدائی حصہ سے کوئی رشتہ قائم نہیں کرتا۔ دونوں پیراگراف

بالکل جدا جدا محسوس ہوتے ہیں۔اسی وجہ سے ان دونوں پیراگراف کے درمیان ایک Gap کا احساس ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے ویسے ویسے یہ Gap خود بخود دبھرتا جاتا ہے۔تمام اشیاء اور الفاظ کی دروبست سے بھی قاری کو نجات ملتی ہے جس سے بیانیہ کے اثر انگیزی میں مدد ملتی ہے۔مصنف نے اس Gap سے فائدہ اٹھاتے ہوئے قاری کے تاثر کو استحکام بخشتا ہے اور کہانی کے پس منظر کو دہرانے کے عمل سے آزادی حاصل کرتا ہے۔

لہٰذا یہ اقتباس بھی دیکھیے:

''ٹاٹ کا پردہ میری طرف بڑھا، اوپر اٹھا۔۔۔۔کچھ دیر بعد پردے کے پیچھے سے دبی دبی آوازیں آئیں اور چار پانچ بطخیں پردے کے نیچے سے نکل کر ڈیوڑھی میں آئیں۔۔۔بطخیں آپس میں چہ می گوئیاں سی کرتی اور ڈگمگاتی ہوئی صدر دروازے کی طرف بڑھ گئیں'' (صفحہ ۲۳)

''میں نے ایک نظر کشتی میں لگی ہوئی چینی کی نازک طشتریوں کو دیکھا۔ان میں زیادہ تر بازار کا سامان تھا لیکن کچھ چیزیں گھر کی بنی ہوئی بھی تھیں'' (صفحہ ۲۶)

اس طرح ابتداء کا Gap ان جملوں سے خود بخود دبھرتا جاتا ہے اور صورتحال کو دہرائے جانے کے ناپسندیدہ عمل سے بچاتا ہے۔

افسانے کی داخلی ہم آہنگی اور زبان و بیان پر جب غور کرتے ہیں تو نیر مسعود پر کامو کی نثر کا واضح اثر ملتا ہے۔ جس طرح کامو نے نثر کے حسن پر زور دیا تھا اسی طرح نیر مسعود بھی نثر کے حسن پر زور دیتے ہیں۔انھوں نے اپنے افسانوں کے لیے ایسی نثر لکھی ہے جو واقعی غور طلب ہے۔مثال کے طور پر، افسانہ نگار نے ''مہر'' کے تعلق سے جو جملہ لکھا ہے وہ بہت ہی مختصر ہونے کے باوجود نہایت جامع بھی ہے۔جملہ اتنا گٹھا ہوا ہے کہ ایک ایک جملہ میں کئی کئی معانی کی تہہ کھل کر سامنے آتی ہیں۔''مہر'' کے تعلق سے یہ چار جملے دیکھیے:

(۱) ایک نوجوان لڑکی دلان میں داخل ہوئی۔

(۲) کسی بے شکن کپڑے کی نارنجی ساری باندھے تھی۔

(۳) اس کے ناخن نارنجی پالش سے رنگے ہوئے تھے۔

(۴) اس کے ہونٹوں پر نارنجی لپ اسٹک کی بہت ہلکی تہہ تھی۔

ان چار جملوں سے ہی مہر کے جسمانی رنگ، اس کے قد و قامت اور اس کے ظاہری خد و کھال پورے طور پر نمایاں ہو جاتے ہیں اور یہ تمام جملے تخصیص کے بجائے تعمیم کی صورت پیدا کر دیتے ہیں۔

نیر مسعود نے زبان و بیان کا جو پیرایہ اظہار اختیار کیا ہے وہ ہم عصروں سے بالکل الگ ہے۔ ''بہت سی پتیوں کے بیچ میں کوئی پھول کھلا ہوا ہو'' تشبیہہ کا کوئی اور پیرایہ اختیار کر سکتے تھے۔ مثلاً ''بہت سے پھولوں کے بیچ ایک گلاب کھلا ہوا ہو'' وغیرہ سے تشبیہہ دے سکتے تھے۔ اگر کوئی اور اسی بات کو لکھتا تو ''باغ میں بہت سے پھولوں کے درمیان گلاب کھلا ہوا ہو'' ہی لکھتا، مگر انھوں نے عام فہم محاوروں کو برتنے سے بھی اجتناب کیا ہے، لیکن اس کے باوجود ''بہت سی پتیوں کے بیچ میں کوئی پھول کھلا ہوا ہو'' اسی طرح ابہام پیدا کرتا ہے جس طرح ''گونگے کے منھ میں گڑ'' سے تفہیم کے لیے غیر امکانات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

اس طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کے افسانے میں وضاحت کے ساتھ ساتھ ابہام اور پراسراریت بھی سایہ کی طرح منڈلاتی رہتی ہے، اور اسی سبب سے نیر مسعود کا افسانہ قاری کو Involve کرنے کی غیر معمولی صلاحیت کا بھی حامل بن جاتا ہے۔

جانوس: تجزیہ

ڈاکٹر امتیاز احمد[1] نے افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے ''جانوس'' کا لغوی اور اصطلاحی معنی یوں بیان کیا ہے:

> ''جانوس'' رومن لفظ Janus کا ترجمہ ہے۔ رومن مذہب میں Janus کا لفظ ایک سر اور دو چہرے والے خدا کے لیے استعمال ہوا ہے۔ بعض اوقات اس کے چہرے چار بھی دیکھائی دیتے ہیں لیکن اس کے ایک اور معنی God of all Beginnings کے بھی ہیں۔ یعنی جس سے تمام چیزیں شروع ہوتی ہیں اور جس نے تمام چیزوں کو تخلیق کیا ہے۔ بعض جگہوں پر اس کے ساتھ And Endings کا بھی اضافہ ملتا ہے۔ اس کے نام پر انگریزی کلینڈر کے پہلے مہینے کا نام January رکھا گیا ہے۔۔۔ نیر مسعود کے افسانے میں یہ لفظ اسی معنی میں استعمال ہوا ہے۔'' [2]

ان تمام معانی کی روشنی میں جب ہم اس افسانے کو پڑھتے ہیں تو سب سے پہلے ذہن اس طرف جاتا ہے کہ خدا چونکہ ہر چیز پر قادر ہے اور دنیا کا ہر ایک نظام ابتداء سے ہی اسی کے اشارے پر طے پاتا ہے اس پر کسی دوسرے کا اختیار نہیں۔ اس لیے اس کے انجام کے بارے میں غور وفکر کرنا بھی بے سود ہے۔ افسانے کا واحد متکلم جو راوی کی شکل میں موجود ہے۔ کہانی کے اختتام پر ایک جملہ کہتا ہے۔ ''پھر بھی جانوس تم نے انتظار نہیں کیا'' اظہار افسوس کے سوا وہ کچھ نہیں کرسکتا کیونکہ یہ اس کے اختیار سے باہر کی چیز ہے اور چونکہ حقیقت سے روگردانی بھی نہیں کی جاسکتی، چنانچہ افسانے کے سرنامہ پر جورج بورخیس اور طالب علی خاں عیشی کا ایک ایک حوالہ درج ہے۔

---

[1] علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں لیکچرر ہیں۔

[2] مجلّہ: ''سوغات'' ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۰۱

(۱)(The world, unfortunately is Real)

اور ''خرمن بود مرا سوختم اکنون چہ کنم'' (۲)

پہلے حوالے کے توسط سے دنیا کے حقیقی ہونے پر اصرار ملتا ہے اور یہ بھی کہ حقیقت یا التباس اور رومان کے فرق کو سامنے لاتا ہے اور دوسرا اقتباس سے خرمن کو نذر آتش کے بعد کی بے بسی اور مایوسی کا اشار یہ ملتا ہے۔ یعنی ایک شئے تھی جس کو ہم نے ضائع کر دیا یا اسے جلا دیا۔ اور اب اس کا جلایا ہوا ہونا ہی حقیقت ہے۔ اور اسی حقیقت کا سامنا کرنا ہے۔ اس طرح ان دونوں حوالوں اور افسانے کے مابین ایک گہرا تعلق قائم ہو جاتا ہے اور پوری کہانی کی معنویت و اہمیت اس مقولے میں پوشیدہ معلوم ہوتی ہے۔ اس مقولے کی روشنی میں جب ہم افسانے کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ کسی خاص فضا کی عکاسی پر منحصر ہے۔ جس میں کسی خاص تہذیب کی مٹتی ہوئی قدروں کو پیش کیا گیا ہے جسے ہم لکھنوی تہذیب کا نام دے سکتے ہیں۔ وہی لکھنوی تہذیب جو اپنے اندر ایک خاص قسم کی انفرادیت اور جاذبیت رکھتی تھی، اب اس پر مغربی تہذیب کا قبضہ ہو چکا ہے اور پہلی تہذیب اب اپنا دم توڑ چکی ہے۔ لہٰذا جو موجود ہے وہی حقیقت ہے۔

کہانی کا ابتدائی حصہ بھی معنی خیز ہے۔ جس سے انسانی وجود کا ارتقاء اور انسانی وجود کا خاتمہ دونوں ہی متاثر ہوتے ہیں۔ کیونکہ انسانی وجود کا انحصار قدرت کے چار عناصر پر ہے۔ آگ، آب، خاک اور ہوا اور انہی چار عناصر سے دنیا کی تعمیر مکمل ہوتی ہے اور انہی سے اس کا وجود بھی ختم ہوتا ہے۔ اسی چار عناصر میں سے ایک ''ہوا'' بھی ہے جس کی مختلف شکلیں رونماں ہوتی ہیں۔ لہٰذا افسانہ نگار نے اسی کا خیال رکھتے ہوئے افسانے کا آغاز انہی عناصر سے کرتا ہے۔

> ''آندھی کے آثار تھے۔ دور شمال کی طرف آسمان زیادہ تاریک ہو گیا تھا اور فضا میں ہلکی سنسناہٹ تھی۔ ہوا کی رفتار تیز ہو چکی تھی لیکن ابھی اس میں ناہمواری نہیں آئی تھی'' (صفحہ ۳۳)

آندھی کسی نہ کسی تباہی و بربادی کا خیمہ ہوتی ہے اور یہاں آندھی کا لفظ اسی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ جو انسانی وجود کی ہی تباہی نہیں بلکہ اس کی تہذیب کی، اس اقدار کی بربادی کا اشاریہ ہے۔ پھر کہانی واحد متکلم (جو کہانی کا راوی بھی ہے) کے ذریعہ یوں آگے بڑھتی ہے۔

> ''اس رات بھی مجھ کو نیند نہیں آرہی تھی مگر میں نے بستر پر لیٹ کر بجلی بجھادی۔ کمرے کا مشرقی دروازہ کھلا ہوا تھا اور کمرے میں باہر سے زیادہ اندھیرا تھا اس لیے باہر کا اندھیرا کمرے کے اندر روشنی۔ بہت مدھم، مگر روشنی کی طرح داخل ہو رہا تھا۔ میری چوتھی کروٹ نے پھر میرا منھ مشرقی دروازے کی طرف کر دیا۔ دروازے سے دو قدم آگے کھلے آسمان کے نیچے میرا قد آور کتّا بُت بنا بیٹھا تھا۔ میں دیر تک اس کی طرف دیکھتا رہا۔ آندھی کے آثار شروع ہوتے ہی کتے کے کان رہ رہ کر پھڑ کنے لگے تھے۔ وہ عام کتوں سے بہت بڑا تھا'' (صفحہ ۳۳)

یہاں پر شروع کا ایک ہی جملہ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے اور قاری اس عبارت کے متن سے یہ بات بھی اخذ کر لیتا ہے کہ یہ آندھی پہلی بار نہیں بلکہ کئی بار آ چکی ہے اور راوی اس کا سامنا کئی مرتبہ قبول کر چکا ہے اور جب اس رات آندھی کے آثار دیکھتا ہے تو اسے اس رات بھی نیند نہیں آتی اور بار بار کروٹیں بدلتا ہے اور سوچتا ہے کہ شاید یہ ہوا ہے۔ مگر پھر آگے کہتا ہے کہ ''لیکن میں عناصر سے مرعوب نہیں ہوں، اس عناصر سے مرعوب نہ ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ دنیا ازل سے ہی اسی عناصر سے عدم وجود سے وجود میں آئی۔ مگر یہاں پر آندھی کے آثار سے مراد لکھنوی تہذیب کے اندر مغربی تہذیب کی آندھی ہے۔ جو واحد متکلم لکھنوی تہذیب کو ترک کر انگریزوں کی تہذیب اور کلچر کو اپنا شعار بنالیا ہے۔ وہ اس وجہ سے بھی مرعوب نہیں ہوتا کہ آئے دن نئی تہذیب سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ وہ تو مرعوب اس وقت ہوتا ہے جب ایک بے حال اور خستہ حال شخص کو دیکھتا ہے جو اپنی بدحالی کی باوجود لکھنوی تہذیب وشائستگی کا دامن نہیں چھوڑا ہے۔ چند جملے ملاحظہ کیجیے:

''اس نے مجھ کو سلام کیا۔ سلام کا انداز شائستگی سے خالی نہیں تھا''

''چوڑی ہڈی اور لمبے قد کا وہ خستہ حال آدمی یقیناً مرعوب کر دینے والی شخصیت کا مالک تھا''

''اس شخص میں کوئی بات تھی جو میری سمجھ میں نہیں آ رہی تھی''

شروع کے اقتباس میں کتے کو علامت کے طور پر استعمال کیا گیا۔ یعنی کتا مستقبل کا اشاریہ ہے جو آنجہانی حادثوں کو انسان کے فہم وادراک میں آنے سے پہلے ہی سمجھ لیتا ہے۔ انجانی آہٹوں اور ناآشنا چہروں کو دیکھ کر وہ بھونکنے کا عمل شروع کر دیتا ہے۔ اندھیری رات میں انجانی آواز اور آہٹ کو سن کر یہاں بھی بھونکنے لگتا ہے۔ کتا جو مغربی تہذیب وتمدن کی دین ہے۔ اس کی نمائندگی کرتا ہے۔

نیر مسعود نے افسانے میں بدحال شخص کے ساتھ اس راوی کا ذکر عمداً کیا ہے۔ یعنی عہد وسطی میں لکھنؤ کی جو شان وعظمت اور جو تہذیب تھی وہ اب ختم ہو رہی ہے۔ اس کے سامنے اب ایک نئی تہذیب پروان چڑھ رہی ہے۔ ایک ایسی تہذیب جو بالکل مختلف اور نئی ہے۔ جس کے سامنے پرانی تہذیب اپنا دم توڑ رہی ہے۔

لہٰذا راوی جو مغربی کلچر کی نمائندگی کرتا ہے اس بوڑھے اور بے بس آدمی سے اس لیے بھی مرعوب ہوتا ہے کہ اس کے اندر فرض شناسی، حمیت وخودداری، ایمانداری اور فراخ دلی موجود ہے جو ایک طرح سے مغربی تہذیب کے سامنے لکھنوی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔ راوی اور خستہ حال شخص کے مابین ایک مکالمہ سے یہ بات بھی سامنے آ جاتی ہے کہ یہ کہانی لکھنو کی ہے اور اسی مکالمے سے خستہ حال شخص کی پوری نوعیت عیاں ہو جاتی ہے۔ اس کا پورا نقشہ ابھر کر قاری کے سامنے آ جاتا ہے۔ راوی کے سوال سے مکالمہ اس طرح شروع ہوتا ہے:

''کان پور سے چلے کیوں آئے؟۔

''دل نہیں لگا''

کہاں کے رہنے والے ہو؟

یہیں لکھنؤ کا۔ سات برس باہر رہا، لیکن حضور ڈاکٹر صاحب، لکھنؤ والے کا اور کہیں دل بھی تو نہیں لگتا''

یہاں تمھارا مکان کہاں ہے؟
اب کہیں نہیں، خاندانی مکان لڑکپن ہی میں ہاتھ سے نکل گیا تھا۔ والد صاحب
کا انتقال آغا میر کے سرائے میں ہوا۔ والدہ مجھے لیکر توڑیا گنج کے خیرات خانے
میں اٹھ آئیں۔ وہ بھی گزر گئیں تو میں شہر چھوڑ کر نکل گیا'' (صفحہ ۴۰)

''نو وارد نے ہوشیار ہو کر کہا، نواب سہراب کی حویلی تو بہت بدل گئی۔
''ہاں'' اس کو منظور صاحب نے خرید کر ٹھیک کروایا ہے۔
''یہ منظور صاحب''۔۔۔ اس نے کچھ سوچتے ہوئے پوچھا، نواب ہیں؟۔
نواب منظور علی خاں؟
نہیں تاجر ہیں۔ منظور شاہ نام ہے۔۔۔۔۔
یہ نواب سہراب کی حویلی۔۔۔۔ ہماری تھی'' (صفحہ ۴۱)

اس مکالمے سے وہ ساری باتیں سمجھ میں آجاتی ہیں جو نو وارد بدحال شخص سے تعلق رکھتی ہے۔ یہی وہ لکھنؤ ہے جو کسی زمانے میں اپنی تمام نزاکتوں اور تہذیبوں سے جانا جاتا تھا۔ لکھنؤ جو مغل تہذیب کی جان تھا۔ جس کی اپنی ایک شناخت تھی۔ لہٰذا قاری کو یہ بات بھی سمجھ میں آجاتی ہے کہ آنے والا خستہ حال آدمی کا حویلی سے تعلق کیا معنی رکھتا اور نواب سہراب علی کی حویلی ایک تاجر کے ہاتھوں خریدا جانا بھی لکھنوی تہذیب کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ حویلی کا ایک تاجر کے ذریعہ خریدا جانا اس طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ انگریز جو شمالی ہند کی جانب سے ہندوستان کے اندر ایک تاجر کی حیثیت سے داخل ہوئے تھے اور آہستہ آہستہ سارے ملک پر قبضہ جما لیے تھے۔ نواب سہراب علی خاں کی حویلی کے بیچے جانے اور حاجی زین الدین کی کوٹھی سے بجلی کے بلب کی تیز دودھیا روشنی بھی اسی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ منظور علی خاں، اور ایک ہوٹل میں کام کرنے والا جان محمد دونوں ہی لکھنوی تہذیب کی علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔ کیونکہ تجارت اور مزدوری ہر چند کہ مارکسی نظریہ سے کتنا ہی فرحت بخش کیوں نہ ہو مگر لکھنوی تہذیب، فراخ دلی، شرافت وسخاوت کے بنیادی عناصر کے سامنے کوئی اہمیت نہیں رکھتی جو ایک مخصوص طرز زندگی میں اس کی اہمیت منفرد تھی۔ اس تہذیب میں تجارت، پیشہ اور مزدوری کو وہ مقام حاصل نہیں تھا جو مارکس کے نظریہ

سے اس کے بعد کی تہذیب میں مقام حاصل ہوگیا۔اس طرح انیسویں صدی میں اسی پیشہ ورانہ طبقہ کی ذہنیت کا لکھنوی تہذیب پر غلبہ حاصل ہو جانے کی طرف اشارہ ہے۔

اس طرح کہانی میں تمام جاندار اور غیر جاندار اشیاء ایک دوسرے کو سہارا دیئے ہوتی ہیں۔ کتا اور کتے کے مالک ڈاکٹر صاحب (جو کہانی کا راوی ہے) دودھیا بلب روشن کرنے والا زین الدین بھی اسی مغربی حکومت کی نمائندگی کرنے والے ہیں جس سے وہ فائدہ اٹھا رہے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ہوا کی رخ دیکھ کر خود کو بدلنے کا ہنر جانتے ہیں۔

کہانی میں فرد، درخت، اور مکان تینوں لکھنوی تہذیب کی علامت کے طور پر سامنے آئے ہیں۔ کیونکہ جہاں فرد اس تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے وہیں درخت، اس پورے ماحول اور پس منظر کو اور مکان یا حویلی اس جگہ یا مقام کو پیش کرتا ہے۔ جہاں تہذیب جنم لیتی ہے اور فرد لکھنؤ کی امانت دار ہے جو اپنا تعارف کراتے ہوئے بتاتا ہے کہ وہ اسی لکھنؤ کا رہنے والا ہے۔

نیر مسعود کا یہ افسانہ ''سیمیا'' کے تمام افسانوں کے بالمقابل بالکل مختلف ہے۔ اس کے اندر صرف ایک خیال کو مربوط طریقے سے بیان کر دیا گیا ہے۔ جس سے قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ کہانی پچھلی کہانیوں سے علیحدہ ہے۔ نہ کوئی جھول ہے نہ ہی کوئی نظروں سے اوجھل۔ اسی لیے عابد سہیل نے لکھا ہے کہ:

> ''عطر کافور'' کے دو ایک افسانوں سے قطع نظر باقی سارے ''سیمیا'' کے افسانوں سے بالکل مختلف ہیں، ان معنوں میں کہ اِن میں سے What is written about کسی نہ کسی شکل میں برآمد ہوتا ہے جب کہ ''سیمیا'' کے افسانوں پر What is written ہی حاوی ہے'' [1]

اور قاری کو بھی احساس ہو جاتا ہے کہ اس میں کیا اور کس چیز کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ لیکن یہ کہانی اگر صرف لکھنؤ کی مٹتی ہوئی تہذیب کی عکاسی کرتی ہے تو کیا تہذیب پر نیر مسعود سے قبل کسی اور نے قلم نہیں اٹھایا۔ اس کا جواب نفی میں ہوگا۔ کیونکہ ان سے پہلے بھی انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، قاضی عبدالستار نے تہذیب پر کہانی لکھ چکے ہیں۔ مگر ان تینوں حضرات سے نیر مسعود اس معنی میں مختلف نظر آتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر جب اس موضوع پر کہانی

---

[1] مجلّہ: ''سوغات'' ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۸۶

لکھتی ہیں تو ان کے ہاں تہذیب کی شکست وریخت کے بجائے تہذیب کا ایک تسلسل دریافت کرتی ہیں۔ قاضی عبدالستار لکھتے ہیں تو ماضی قریب کو اپنا افسانہ بناتے ہیں پھر تاریخی شخصیات کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ اور نیر مسعود نے ماضی بعید کی کہانی لکھی ہے۔ اس تہذیب کی کہانی جو ایک نئی تہذیب سے ٹکرا کر چور چور ہوگئی اور بقول امتیاز احمد کہ قاضی عبدالستار کے یہاں یہ تہذیب ایک Natural Progress کے ذریعہ ختم ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور نیر مسعود کے ہاں حالات کی مجبوری کے نتیجہ ہیں۔

سلطان مظفر کا واقعہ نویس: تجزیہ

سلطان مظفر کا واقعہ نویس نیر مسعود کے چند مشکل افسانوں میں سے ایک ہے۔ یہ افسانہ اپنے تمام حیرت خیز واقعات کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ واقعات کا پس منظر اس قدر لرزہ خیز ہے کہ قاری اخیر تک عجیب طرح سے جکڑا رہتا ہے۔ کہانی کے پورے واقعہ میں ایک ایسے ریگستان کا ذکر کیا گیا ہے جو پڑھنے کے بعد بالکل خواب جیسا معلوم ہوتا ہے۔ جس میں سلطان کی بغیر چھت کے مقبرہ کا ذکر ہے اور قلعہ جس کے اندر ہیولائی موجودات مکین ہیں اور ایسے لوگوں کی شناخت کرائی گئی ہے جو پرندے کی شکل میں ہوائی حملے کرتے ہیں۔ یہ سب بہت ہنر مندی کے ساتھ حاضر کر دیکھائے گیے ہیں۔

نیر مسعود کی یہ کہانی دراصل پہلی بار انگریزی میں ''Sultan Muzaffars Emperial Chronicler'' کے نام سے شائع ہوئی تھی مگر بعد میں پھر نیر مسعود کے کہنے پر اس کا نام تبدیل کر کے ''Sultan Muzaffars Chronicler of events'' کے نام سے دوبارہ شائع ہوئی جو اردو کے عنوان کا صحیح ترجمہ ہے۔

نیر مسعود کے اس افسانے میں بھی دو مقولے درج کیے گیے ہیں ایک انگریزی میں جو سائنسی تخلیق کار ''H. Beam Piper'' کا ہے۔ جس کے بیان کردہ عبارت میں ایک ہی لفظ Password کا کام کرتا ہے اور وہ ہے ''Continum'' جس کے معنی ہیں کسی بھی چیز کی گنتی یا تعداد اس کی ترتیب کے مطابق ہو۔ اور دوسرا مقولہ فارسی میں ہے جو محمد اقبال کی شاعری سے ماخوذ ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ جو کچھ بھی ہم دیکھتے ہیں یا جو کچھ بھی ہم نہیں دیکھ سکتے اس سے ہمیں ذہنی تکلیف ضرور ہوتی ہے۔ اس طرح اگر دونوں مقولے کو یکجا کر کے دیکھیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ واقعہ نویس کے کام کا نیچر کم ہو جانا ہے۔ اس طرح یہ دونوں مقولے پوری طرح سے واقعہ نویس کے کام کی عکاسی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور پوری کہانی انہی دو مقولے پر منحصر ہے۔

زیر نظر افسانے کا مطالعہ جب ہم تجزیاتی نقطۂ نظر سے کرتے ہیں تو ہمیں ابتداء میں ہی حیرت انگیز اور شدر کر دینے والے بیان سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ جب کہانی شروع ہوتی ہے اس وقت واقعہ نویس یہ بتاتے ہوئے نظر آتا ہے کہ اسے جو حکم دیا گیا تھا وہ لکھے کہ کس طرح بنا۔ یہاں سے بات شروع کرتا ہے کہ وہ کس طرح گھر پر رہ رہا ہے اور وہ کیا کرتا ہے۔ وہ سب سے پہلے اپنے پہلے دن سے لکھنا شروع کرتا ہے جب اس نے دو کونپل (جو چھتری نما

درختوں کے پودے تھے) اپنے باغ میں لگائے تھے۔ واقعہ نویس لکھتا ہے:

''یہ چھتری کی شکل کے ان بڑے درختوں کے پودے تھے جن کی قطاروں نے وادی کو گھیرے میں لے رکھا تھا۔ مجھے ان درختوں کا نام نہیں معلوم تھا لیکن میں نے کبھی کبھی ان کے نیچے آرام کیا تھا۔ ان کے تنے سفیدی مائل اور شاخیں گھنی تھیں اور ان کے سائے میں نیند آتی تھی'' (صفحہ ۵۲)

جب راوی یعنی واقعہ نویس ان پودوں کو اپنے باغ میں لگا چکا ہوتا ہے اسی وقت سلطانی گماشتہ اس کے قریب آتا ہے وہ سمجھ لیتا ہے کہ سلطان کا حکم آ گیا اور اسے سلطان کے مقبرے کا احوال لکھنا ہوگا۔ لہٰذا کہانی کے ابتدائی حصہ کا مندرجہ اقتباس دیکھئے جہاں سے افسانے کی ابتداء ہوئی ہے:

''اب، جب کہ سلطان مظفر کے مقبرے کو اس کی زندگی ہی میں اتنی شہرت حاصل ہوگئی ہے کہ دور دور سے لوگ اسے دیکھنے آتے ہیں، مجھ کو حکم ہوا ہے کہ اس کی تعمیر کا واقعہ لکھوں۔ اس حکم کے ساتھ میری خانہ نشینی کا زمانہ ختم ہوتا ہے'' (صفحہ ۵۱)

اس مقبرے کی کونسی ایسی خاصیت تھی جسے دور دور سے لوگ دیکھنے آتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا کہ واقعہ نویس مقبرے کی تعمیر کا واقعہ لکھنے کے بجائے وہ دوسری جگہ سے اپنی بات شروع کرتا ہے اور ابتدائی پراگراف پڑھنے کے بعد جو سوال ذہن کے پردے پر جھلملاتا ہے اس کا جواب افسانے پڑھتے ہوئے دسویں صفحے کے بعد اس وقت ملتا ہے جب واقعہ نویس اس مقبرے کو دیکھنے جاتا ہے:

''پھر میں پھاٹک کے اندر داخل ہوگیا۔ مجھے ہر طرف دیواریں ہی دیواریں نظر آئیں۔ آگے پیچھے بنی ہوئی اونچی نیچی دیواریں مختلف زاویوں سے ایک دوسرے کے قریب آتیں، پھر دور ہو جاتیں۔ سب سے اونچی دیواریں سب

سے پیچھے تھیں ۔ یہ نیم دائرے کی شکل میں اٹھائی گئی تھیں اور یہی دور سے
چھت کا فریب دیتی تھیں ۔ دیواروں کی کثرت سے اور کچھ اس وجہ سے کہ
سورج نیچا ہو چکا تھا، مقبرے کے اندر اندھیرا اندھیرا سا تھا اور اس پر چھت کا نہ
ہونا محسوس نہیں ہوتا تھا۔ دیواروں نے ادھر ادھر گھومتی ہوئی راہ دیواریوں کی
بھول بھلیاں سی بنا دی تھی جس کے وسط کا پتا لگا نا ممکن نہ تھا۔۔۔۔شاید اسی
لیے لوگ دور دور سے مقبرے کو دیکھنے آتے تھے'' (صفحہ ۶۲)

یعنی اس مقبرے کی سب سے بڑی خصوصیت یہ بتائی گئی کہ چھت نہ ہوتے ہوئے بھی دیواروں کی اونچ نیچ سے دور سے گمان گزرتا تھا کہ اس پر چھت بنائی گئی ہے۔ نیم دائرے کی شکل میں جو اونچی دیوار تھی وہی چھت کا فریب دیتی تھی جسے لوگ دلچسپی سے اس دور دراز صحرا میں بنے مقبرے کی زیارت کرنے آتے ہیں اس طرح درمیان کے بقیہ آٹھ صفحے واقعہ نویس اور سلطان کے گماشتہ سے متعلق ہے۔

افسانے کے شروع میں ہی قاری کو اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ کہانی قدیم زمانے کی ہے۔ مگر زمانے کا کوئی تعین نہیں ہو پاتا۔ اس طرح سے بیان کے درمیان ایک Gap کا احساس ہوتا ہے مگر جب قاری شروع کے پیراگراف کے بعد چوتھے صفحے کا یہ مکالمہ پڑھتا ہے جب راوی بازار سے گزرتے ہوئے ایک باغ کی دکان پر نوجوان کو دیکھ کے بوڑھے باغبان کی مشابہت تلاش کرتے ہوئے کہتا ہے:

''وہ تمھارا کون تھا؟
''دادا''، اس نے کہا۔
''تم بھی سلطانی باغ میں کام کرتے ہو؟''
اس نے پھر اثبات میں سر ہلا دیا۔
''اپنے دادا کی جگہ پر؟''
''باپ کی جگہ پر'' اس نے کہا'' (صفحہ ۵۵)

جب قاری یہ جملہ پڑھتا ہے تو اسے سارے سوالات کے جواب مل جاتے ہیں اور بیان کا وہ Gap خود بخود پُر ہو جاتا ہے جو قاری کے ذہن میں ابھرتا ہے اور یہیں سے زمانے کی تعین کی طرف ہلکا سا اشارہ مل جاتا ہے کہ یہ کہانی دو پشتوں پہلے کی ہے، جس کے بارے میں راوی کو بہت کچھ یاد بھی رہتی ہے۔ جس کی طرف خود راوی اشارہ کرتا ہے اور وہ یہ کہتا ہے کہ ''اس زمانے کی بہت سی باتیں بھول گیا ہوں'' اس طرح نیر مسعود افسانے کی مختلف کڑیوں کو اور واقعے کی مختلف ڈوریوں کو نہ بہت الجھانے کی کوشش کرتے ہیں اور نا ہی سلجھانے کی۔ بلکہ الگ الگ بیان ادھوری شکل میں جگہ جگہ چھوڑتے چلے جاتے ہیں اور کہانی جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے وہ ادھوری شکل قاری کے سامنے آہستہ آہستہ روشن ہوتی چلی جاتی ہے۔

اسی طرح یہ بات بھی کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ واقعہ نویس جب ایک کونپل کو اپنے باغ میں لگایا تھا جواب بڑھ کر ایک گھنا درخت کی شکل اختیار کر چکا ہے۔ اس درخت کی مدت سے بھی واقعہ نویس کی زندگی یا اس کی عمر کا تعین کیا جا سکتا ہے جس کے نیچے وہ آرام کرتے ہوئے نظر آتا ہے اور وہاں پر پھر ایک دوسرا سلطانی گماشتہ آتا ہے۔ یہ وہ گماشتہ ہے جس کا انتظار واقعہ نویس اپنے گھر پر بہت دنوں سے کر رہا تھا۔ اب واقعہ نویس اتنا بوڑھا ہو چکا ہے کہ اسے ٹھیک سے نظر نہیں آتا۔ لہٰذا وہ کہتا ہے:

''اب میری نگاہ ٹھیک کام نہیں کرتی''

کہانی کے اس پورے حصے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعہ نویس بہت دنوں تک اپنے گھر سے باہر نہیں نکلا ہے۔ یہاں تک کہ وہ بازار تک نہیں گیا ہے اور بہت لمبا وقت گزر گیا ہے۔ مصنف نے یہاں یہ بھی دیکھانے کی کوشش کی ہے کہ شاید وہ سلطان کا بہت قریبی ہے۔ یا وہ سلطان سے بہت خوف زدہ رہتا ہے۔ یا شاید قاری پر یہ تاثر دینے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ سلطان سے کتنا خوف کھاتا ہے۔ اس لیے وہ بجائے مقبرے کا واقعہ لکھے بات کہیں اور سے شروع کر دیتا ہے۔

یہاں پر ایک نقطہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاید نیر مسعود اپنے آپ کو پیش کر رہے ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ وہ خود بھی اپنے گھر پر ایک لمبے عرصے سے وقت گزار رہے ہیں۔ جن کی عمر رفتہ رفتہ دراز ہو چکی ہے اور شاید وہ بھی اب ''سلطان حقیقی'' کے حکم کا انتظار کر رہے ہیں کہ کب خدا کا فرشتہ موت کا حکم لے کر آجائے۔ کیونکہ واقعہ نویس بھی

مسعود کی طرح ہی گھر پر واقعہ لکھتا ہے۔

زیرِنظر افسانہ ہمارے لیے کئی سوال اور بھی قائم کرتا ہے۔ مثلاً افسانے کا راوی باغبانی کرتا ہے ایسے پودوں کی جو زہریلے قسم کے ہیں۔ جو خود اس کے قول وعمل میں تضاد پایا جاتا ہے۔ ایک طرف جہاں وہ زندگی کا پرستار اور رجائی مثبت فکر کا مالک نظر آتا ہے وہیں دوسری طرف موت کا سامان بھی مہیا کرتا ہے۔ جس کی تصدیق ان جملوں سے ہوتی ہے:

> ''اس دن صبح کی سیر میں مجھے مقبروں والی وادی کے کنارے چھوٹے چھوٹے پودے پڑے نظر آئے تھے جنھیں شاید تھوڑی ہی دیر پہلے زمین سے اکھاڑ کر پھینکا گیا تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔''
>
> میں نے زمین پر پڑے ہوئے پودوں کو غور سے دیکھا ان میں سے دو کی جڑیں سلامت تھیں۔ انھیں احتیاط سے اٹھا کر میں نے ان کی جڑوں پر پڑے درختوں کے نیچے کی مرطوب مٹی چڑھا دی اور اپنے گھر کا رخ کیا۔۔۔'' (صفحہ۵۲)

راوی ان پودوں پر گیلی مٹی چڑھا کر جہاں زندگی پر اصرار کرتا ہوا نظر آتا ہے جو ایک سماجی عمل ہے۔ وہیں دوسری طرف اسی درخت کا زہر دوسروں کی ہلاکت کا ذریعہ بھی بنتا ہے۔ وہ قدیم زمانے کے غلاموں کی طرح یا نئے زمانے کے جبری مزدوروں کی طرح باغبانی کرتا ہے اور اسی کو مقبرے کے احوال لکھنے پر معمور بھی کیا گیا۔ جو ایک طرح سے آزاد بھی ہے اور قید بھی۔ جہاں وہ راوی قدیم زمانے کا عقلمند اور گذشتہ انسانیت اور گزری ہوئی اچھی باتوں کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے وہیں سلطان کے حکم کی تعمیل کا پروردہ بھی۔ راوی جس درخت کے نیچے بیٹھ کر سکون حاصل کرتا ہے اسی درخت کے پھل کھانے سے ایک شخص کی موت بھی ہو جاتی ہے جو افسانے میں راوی سے پہلے اس کے صحرائی مہم کا ایک مورخ رہ چکا تھا۔

کہانی جب اپنے عروج پر پہونچتی ہے تو اس وقت ایک اور نظریئے کی نفی ملتی ہے یعنی سچائی اور حقیقت کی نفی کی۔ بالفاظ دیگر بادشاہ کا خوف یا موجودہ عہد کے سربراہ حکومت کا خوف عوام وخواص پر اتنا زیادہ ہے کہ اسے اپنے

بیان کی صفائی پر ہی نہیں بلکہ اسے لکھنے پر بھی پابندی عائد کردی گئی ہے کہ جو باتیں حق ہیں وہ بھی نہیں لکھ سکتا۔ چاہے وہ تاریخ کا حصہ ہی کیوں نہ ہو۔ اس طور پر مصنف نے یہاں پر ان تمام فنکاروں کی نارسائی کی طرف بھی اشارہ کردیا ہے جو حقیقت اور سچائی کو لکھنے پر مجبور ہیں۔ کہانی میں سلطان کا مقرر کردہ دوسرا تاریخ نویس اور واقعہ نویس کے مابین ایک مکالمہ ذرا غور فرمایئے:۔

''سلطان کے حکم سے وہ تاریخ اب میں لکھ رہا ہوں،
''وہ اب تمھارے پاس ہے؟''
اس نے اثبات میں سر ہلا دیا۔
''اور واقعہ نویس کا بیان بھی؟''
''واقعہ نویس کا بیان بھی''
''کہاں تک لکھ چکے ہو؟''
''صحرا میں سلطان کا پہنچنا''
''اور قلعہ میں۔۔۔۔۔''
''وہاں کوئی قلعہ نہیں تھا''
میں نے حیرت سے اس کی طرف دیکھا، اور اس نے ایک
لفظ پر زور دے کر کہا!
''کوئی قلعہ نہیں تھا، اور قلعہ میں کوئی عورت نہیں تھی''
میں نے اور زیادہ حیرت سے اس کی طرف دیکھا۔
''تم نے لکھا ہے'' وہ تیز آواز میں بولا، میں نہیں لکھوں گا۔
مجھے اس کا حق دیا گیا ہے۔'' (صفحہ ٦٦)

مذکورہ تمام واقعات اور نکات کو اخذ کرنے کے علاوہ سلطان کی جو سفا کی اور بے رحمی دیکھائی گئی ہے وہ راوی یعنی واقعہ نویس کے مزاج سے بھی مطابقت نہیں رکھتی ہے۔ کردار نگاری کے حوالے سے دیکھیں تو افسانے کے

مرکزی کردار کے ساتھ دوسرے کرداروں کے قول وفعل میں تضاد کی صورت بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ مثلاً جہاں راوی پودوں کو زندگی بخشتا ہے وہیں دوسروں کے لیے زہر کا درخت بھی مہیا کراتا ہے جو زندگی کو ختم کرنے والی ہے۔ اسی طرح جہاں سلطانی مورخ قلعہ اور اس کے اندر عورت کا ذکر کرنا چھپانا چاہتا ہے وہاں راوی واقعہ نویس کی صورت میں اسے لکھنا چاہتا ہے جو ایک حقیقت ہے۔ اسی وجہ سے سلطانی مورخ کے بیان پر راوی حیرت سے اسے دیکھتا ہے جو واقعہ نویس نہیں چاہتا، اور آخیر میں بادشاہ کے پاس ایک عورت جہاں وہ نہیں جانا چاہتی اسی جگہ جانے پر وہ اصرار کرتا ہے اور جب تک وہ زندہ رہتی ہے اس وقت تک اس سے اپنی محبت میں کہہ اٹھتا ہے ''سب تیرے لیے'' لیکن جب اسے خبر ملتی ہے کہ وہ عورت مرچکی ہے تو بڑے ہی بے رحمی سے اسے صحرا کی ریتوں پر پھینک دینے کا حکم دے دیتا ہے۔

اس طرح کے تضادات تو نیر مسعود کے تقریباً بیشتر افسانوں میں مل جاتے ہیں۔ مگر اس افسانے میں بادشاہ کا یہ لہجہ کہ ''اسے صحرا میں ڈال دو'' جذبے سے عاری اور بہت حد تک خشک ڈرامائی لگتا ہے جو بیان کردہ واقعات کے انوکھے پن کو نمایاں کرتا ہے۔ اسی طرح نیر مسعود نے جہاں کرداروں کے جذبات اور تاثرات کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے وہاں استعجابیت بھی نمایاں ہوگئی ہے مگر وہ غیر جذباتی لہجے کو واقعات کے مقابلے میں ایک شدید تضاد کے طور پر پیش کرنے اور اسرار کے تاثر کو شدید کرنے میں پوری طرح کامیاب ہوگئے ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوں میں وہ کردار بھی ملتا ہے جو سماج کی گود میں پرورش پاتا ہے اور پلتا بڑھتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے اکثر کردار بے نام ہوتے ہیں۔ وہ انھیں ایسی صفات سے مشخص کرتے ہیں یا اس کے عمل کے ذریعہ ایسی شناخت قائم کرواتے ہیں جو انھیں کسی طبقے یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعہ دیومالائی فضا سے متعلق معلوم ہونے لگتے ہیں۔

نیر مسعود کا اپنا ذاتی، تہذیبی اور ادبی ماضی تینوں سے بیک وقت تعلق رہتا ہے۔ وہ ماضی سے بعض چیزیں ایسی اٹھالاتے ہیں جو بیک وقت قاری کو الجھن میں ڈال دیتی ہے، لیکن ماضی اور حال کو یکساں انگیز کرنے کی بناء پر ان کا افسانہ اپنے ظاہری الجھاؤ کے باوجود ایسے حقائق پر معنی ہوتا ہے جو تمام زمانے کو ایک رشتے میں پرو دیتا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے ہمیں یا دوسروں کو پڑھنے پر مجبور کرتے ہیں۔

جرگہ: تجزیہ

نیر مسعود کے افسانوں میں ''جرگہ'' ایک ایسی کہانی ہے جس کی ابتداء مراسلے سے ہوتی ہے۔ مراسلہ نویس اس افسانے کا مرکزی کردار راوی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ جس نے اپنے دادا جان مرحوم کے دیرینہ دوست کو خط لکھا ہے۔ اس مراسلہ میں وہ اپنے اوپر ظلم وستم اور اپنی مجبوریوں کی روداد قلم بند کرتا ہے۔ راوی کی دماغی حالت درست نہیں ہے اسی وجہ سے وہ اپنے خط میں مرسل الیہ سے درخواست کرتا ہے کہ وہ کسی وزیر یا افسر اعلیٰ کو ایک سفارشی رقعہ لکھ دیں تاکہ اس کا دماغ صحیح ہوجائے۔ راوی اپنی دماغی حالت کے علاج کے علاوہ آخیر میں ایک اور جملہ کہتا ہے۔ جو قابل توجہ ہے۔

''معلوم ہوا کہ حویلی پہلے آپ کے خاندان کی تھی۔ میرا مائنڈ ٹھیک ہوتا تو کوشش کرتا کہ وہ آپ کو واپس مل جائے'' (صفحہ ۸۵)

یہاں پر مراسلہ ختم ہوجاتا ہے اس کے بعد اصل کہانی Flash Back کی تکنیک کے ذریعہ شروع ہوتی ہے۔ کہانی کی ابتداء میں جس طرح راوی کی شناخت کرائی گئی ہے اس سے قاری کے ذہن پر ایک سوال یہ بھی ابھر کر سامنے آتا ہے کہ ایک پاگل کسی کی بھلائی یا دلجوئی کیسے کرسکتا ہے، اس کا یہ کہنا کہ ''میرا مائنڈ ٹھیک ہوتا تو کوشش کرتا کہ آپ کی حویلی واپس مل جائے'' ایسا جملہ ہے جو قاری کے ذہن پر ضرب لگاتا ہے، سوچنے اور غور کرنے پر مجبور بھی کرتا ہے اور پھر اسی جملہ سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں۔

(۱) وہ راوی جسے پاگل دیکھایا گیا ہے یا تو وہ پاگل نہیں ہے۔
(۲) یا پھر اسے لوگوں نے پاگل قرار دے دیا ہے۔
(۳) یا نیر مسعود نے قاری کو التباس میں ڈالنے کے لیے ایسا حربہ استعمال کیا ہے۔

اگر ایسا نہیں تو پھر افسانے میں Mental Event کو ادراک کا درجہ کیوں دیا گیا ہے؟ اگر ایسا ہی ہے تو بظاہر یہ ادراک اس مرکزی کردار کے ہیں جس نے خود کو ''ارشاد'' کے نام سے متعارف کرایا ہے۔ چنانچہ راوی اپنے خط میں لکھتا ہے:

''میرے مائنڈ میں کوئی خرابی نہیں ہے، صرف سوچتا رہتا ہوں اور جب بولنے لگتا ہوں تو جب کبھی میرا سر گرم ہو جاتا ہے تو میں رک نہیں پاتا۔ چاہتا ہوں کہ نہ بولوں مگر بولتا رہتا ہوں'' (صفحہ ۸۴)

کہانی کے شروع میں جس طرح سے راوی کی شناخت ہوتی ہے اس سے پاگل پن کی کوئی نشانی یا Abnormality کی کوئی بھی صفت نظر نہیں آتی، کیونکہ وہ جو کچھ بھی کرتا ہے وہ اپنے پورے ہوش و حواس میں کرتا ہے، لیکن افسانے کے درمیان میں کہیں کہیں ایسی حرکت بھی کرتا ہے جو اس کے پاگل ہونے کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ مگر اس پر انحصار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک پاگل شخص ہے۔
کہانی شہر لکھنؤ کے مغربی حصہ کی ایک بوسیدہ گلی میں حویلی کی ہے جو بہت پرانی ہے۔ جس کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے۔

''ایک آئس کریم والا اپنی گاڑی ڈھکیلتا سڑک کے مغربی سرے کی اس گلی میں غائب ہو گیا جس کے نام کا پتھر آدھے سے زیادہ ٹوٹ کر نابود ہو چکا تھا اور اس کے باقی ماندہ حصے پر صرف ''گلی'' کا لفظ باقی رہ گیا تھا'' (صفحہ ۸۶۔۸۵)

اس طرح ''عطر کافور'' میں شامل یہ پہلی کہانی ہے جو First Person یعنی واحد متکلم کے بجائے Third Person یعنی صیغۂ غائب میں لکھی گئی ہے اور اسی سبب اس افسانے میں کردار کی فروانی بھی زیادہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ نیر مسعود نے اپنے ایک انٹرویو میں اس کہانی کے حوالے سے یہ بات کہی تھی کہ:

> ''جرگہ اکیلی کہانی ہے جو فرسٹ پرسن میں نہیں ہے۔ یوں تو دو چھوٹی چھوٹی چیزیں ''ساسان پنجم'' اور ''اہرام کا میر محاسب'' لکھی ہے لیکن افسانوں میں تنہا ''جرگہ'' ہی ایک افسانہ ہے جو فرسٹ پرسن میں نہیں ہے اور اسی ایک افسانے میں نام بھی فروانی کے ساتھ ہیں۔ باقی افسانوں میں ایک یا دو نام ہیں''[1]

کہانی میں جس حویلی کا محور بنایا گیا ہے وہ شہر کے مغربی حصہ میں واقع ہے۔ جسے منظور نامی شخص نے دوبارہ درست کروا کر اس حویلی کے افتتاح کے موقع پر وہ شہر میں صلائے عام کا اعلان کرواتا ہے اور گلابی پرچے بھی تقسیم کرواتا ہے، جہاں پر ارشاد اپنے دوستوں کے ساتھ اس حویلی میں شریک ہونے جاتا ہے۔

یہ حویلی کہانی کے پس منظر میں ایک مخصوص معنویت کی حامل نظر آتی ہے۔ بوسیدہ حویلی کو درست کروانا اشارہ ہے، پرانی تہذیب وثقافت اور کلچر کو دوبارہ زندہ کرنے کی طرف، حویلی کا مالک اس عظیم روایت کی توسیع اور ورثے کا محافظ بھی ہوسکتا ہے اور یہ انسانی فطرت بھی ہے کہ وہ اپنے ورثے کی توسیع اور اس کا تحفظ کرے۔ یعنی وہ ویرانوں کو آبادیوں میں تبدیل کر کے دوسروں کو اس کی اہمیت کی طرف راغب کرتا ہے۔ حویلی عزیز روایات واقدار کا منبع بھی ہوسکتی ہے جبکہ خود اس کا مالک منظور میاں اس روایت اقدار کا استعارہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ مگر دوسری طرف خود حویلی کا مالک ان روایتوں سے کٹا ہوا بھی معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ اس کی روحانیت پر مادیت اور خودغرضی غالب آچکی ہے۔ گرچہ اس نے آثار قدیمہ کی بازفت کی ہے مگر پرانے نظام اقدار سے یکسر انکار بھی نہیں کرتا۔ وہ اپنا مطلوبہ ٹھکانہ سمجھ کر حویلی کی تعمیر کرواتا ہے۔ اس مطلوبہ ٹھکانہ کی پہچان کا حوالہ بننے والی نشانیاں کہنہ روایات واقدار کے بچے کچے اجزاء کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ مگر یہ بھی احساس ہونا چاہیے کہ کسی نہ کسی دن انھیں بھی فنا ہوتی ہوئی تہذیب کا جز بن جانا ہے۔ چائے خانے کا مالک محمد میاں اسی مٹتے ہوئے تمدن کا آخری شاہد ہے، لیکن اسے بھی اپنے فنا ہوجانے کا خوف ستاتا ہے، کیونکہ نئے زمانے کا عفریت اسے بھی ختم کردینا چاہتا ہے۔

محمد میاں کی دکان میں جب نواب پہنچتے ہیں تو نواب اور محمد میاں کے درمیان ''حویلی'' کے توسط سے جو گفتگو ہوتی ہے اسے ملاحظہ کیجیے:

---

[1] مجلّہ: ''سوغات'' ۱۹۹۳ء، صفحہ ۳۴۰۔۳۳۹

''اصل پوچھو نواب، تو حویلی کھنڈر ہو گئی تھی۔۔۔۔''

''حویلی۔۔۔'' دوسرے آدمی نے کچھ سوچتے ہوئے کہا۔

''حویلی تو محمد میاں، بہت پہلے کھنڈر ہو گئی تھی''

''مگر سامنا تو ویسا نہیں رہا''

''سامنا۔۔۔۔ ویسا نہیں ہے؟''

''بہت بدل گیا''

''تو تمھیں پتا ہے حویلی کا سامنا کیسا تھا؟''

''مجھے پتا نہ ہوگا؟'' (صفحہ ۹۹۔۹۸)

اس طریقہ سے دونوں کردار یعنی (محمد میاں اور نواب) اس مٹتی ہوئی تہذیب کے آخری نشانی کے طور پر سامنے آتے ہیں اور جب یہ کہانی اور آگے بڑھتی ہے تو پرانے اور نئے نظام اقدار کی کشمکش میں نئے نظام اقدار کے غلبے اور پرانی تہذیبوں کی شکست کا المناک منظر نامہ بھی پیش کرتی ہے۔ اس افسانے کے مختلف کردار مثلاً، ارشاد، حویلی کا مالک اور اس کا بیٹا۔ پھر گاندھی جی اور بہادر شاہ ظفر یہ سارے ہی کردار افسانے کی جزئیات کے بنیادی مفہوم ہیں۔ یعنی یہ روایات و اقدار، صداقت و بصیرت اور استقامت کی آئینہ دار ہیں، جو ہمارے ذہنی اور روحانی شناخت کا حوالہ بنتی ہیں۔ جن سے ہمارے جذباتی وابستگی ہے، لیکن افسوس اس بات کا ہے کہ اب ان کا بھی آہستہ آہستہ زوال ہو رہا ہے۔

یہ افسانہ بظاہر ایک سیدھی سادی کہانی ہے لیکن درحقیقت اتنی سادہ بھی نہیں ہے جتنی نظر آتی ہے۔ اس لیے کہ اس کے اندر بہت سے مسائل یعنی بے انصافی، سماجی ناہمواری، ذہنی کشمکش اور معاشرے کی تبدیلی وغیرہ کو موضوع بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اس کہانی میں ارشاد کی زندگی کو پیش کر کے اس صورتحال کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو ہندوستان کے تقریباً ہر گھرانے میں اور ہر خاندان میں روزمرہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یعنی استحصال، ناانصافی اور محرومی وغیرہ کا۔ اسی طرح نئے اور پرانے اقدار کی کشمکش بھی سامنے آتی ہے جس سے دو نسلوں کے مابین ان کے نظریات کا فرق بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ حویلی کا مالک منظور میاں اور اس کا بیٹا زندگی کے دو مختلف نظریات کی نمائندگی کرتے ہیں اور اگر غور کیا جائے تو زندگی کا یہ نظریہ آج کی کاروباری سوسائٹی کی دین معلوم ہوتا ہے۔ وہ صرف وہی کرنا چاہتا

ہے جس میں اس کا اپنا فائدہ نظر آتا ہے۔ جس کا اظہار منظور اور اس کی آباد کی ہوئی حویلی سے ہوتا ہے۔ آج کے بڑے شہروں میں زندگی اس قدر تیز رفتار ہوگئی ہے کہ کسی کو کسی کے بارے میں سوچنے کا اتنا موقع ہی نہیں۔ وہ خود اتنا الجھا ہوا ہوتا ہے کہ دوسرے لوگ اسے سلجھانے کی تدبیر ڈھونڈتے ہیں۔ منظور میاں کی حویلی میں جب مہمان آتے ہیں اس وقت باپ اور بیٹے کے درمیان ایک مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

''قریب قریب سب پہنچ گئے ہیں'' باپ نے کہا۔ اب آپ اتنا کرم کیجیے کہ سب کو ایک ہی میز پر بیٹھائیے اور۔۔۔''
لیکن ابو، ان میں سے کوئی نہیں آیا ہے۔ آپ نے خود مہمان کی فہرست۔۔۔''
''ایک ہی میز پر''، باپ نے کہا، اور خود آپ ان کی، اور صرف ان کی، خاطر مدارات کریں گے'' لیکن ابو، وہ بغیر بلائے نہیں آسکتے'' ''کیا میں نے کہا تھا کہ وہ بغیر بلائے آئے ہیں؟''
''ابو، آپ سے پہچاننے میں غلطی۔۔۔''
''آپ کہنا چاہتے ہیں کہ میں اپنے مہمانوں کو نہیں پہچانتا؟ باپ بولا،
''ہوسکتا ہے۔ بہر حال'' (صفحہ ۹۴۔۹۳)

مندرجہ بالا اقتباس میں باپ اور بیٹے کے درمیان کی نوک جھوک کے ذریعہ افسانہ نگار نے نئی اور پرانی نسل کے مابین کی ذہنی اور جذباتی کیفیات کو بھی سامنے لایا ہے۔ یہ نئی نسل اپنی پرانی نسل کے کسی بات پر یقین نہیں کرنا چاہتی ہے۔ ہندوستان کے اندر باپ کی تعظیم کا جو رتبہ ہے یا اس کے حکم کی تعمیل کا جو مقام ہے وہ کہیں دوسرے ملکوں میں دیکھنے کو نہیں ملتا، مگر افسوس کہ یہ چیزیں بھی اب نئی نسل سے آہستہ آہستہ ختم ہوتی جارہی ہیں۔ دونوں کے درمیان ایک اور گفتگو ملاحظہ فرمایئے۔

''ابھی تک مہاتما گاندھی نہیں آئے''

نوجوان چکرایا ہوا نظر آیا، پھر اچھل پڑا۔

''ابو، کیا بابو صاحب بھی ۔۔۔۔؟''

''میں کسی کو پہچانتا کب ہوں؟''

بہر حال، بتانے والے نے بتایا ہے کہ گاندھی جی تھوڑی دیر میں پہنچیں گے اور

بہادر شاہ ظفر آ گئے ہیں البتہ انھوں نے داڑھی منڈوا دی ہے'' (صفحہ ۹۵)

یہاں پر گاندھی جی کا ابھی پارٹی میں نہ آنا اور بہادر شاہ ظفر کا داڑھی منڈوا کر تشریف لانا، اشارہ ہے مسلم تہذیب وثقافت اور مسلم کلچر کے اندر تیز رفتاری کے ساتھ تبدیلی، اور پھر اس کے زوال کی طرف، کہ مسلمانوں کے اندر سے اب وہ تہذیب ختم ہو رہی ہے جو اس کی شناخت ہوا کرتی تھی اور اب موجودہ عہد میں تشخص کا زیاں Loss of Identity بھی سامنے آتا ہے جو ہماری ذہنی اور روحانی شناخت کا حوالہ بنتی تھیں وہ اب زوال پذیری کے عالم میں ہیں۔

کہانی میں ایک کلائمکس اس وقت بھی آتا ہے جب افسانے کا مرکزی کردار ارشاد میاں حویلی کے پھاٹک سے باہر نکلتا ہے جہاں پر منظور میاں سے ملاقات ہوتی ہے۔ اس وقت کا ایک منظر ملاحظہ کیجیے:

''ارشاد صاحب کدھر؟'' اس نے ارشاد کے سامنے آ کر کہا۔

''گھر'' ارشاد نے ہانپتے ہوئے جواب دیا۔

''خیریت ہے؟''

''منیر نے دھوکہ کیا۔ معلوم نہیں کن لوگوں کے ساتھ مجھے بٹھا دیا''۔

''سب دوست ہیں، آپ اندر چلئے''

''نہیں نہیں، وہ میری پارٹی کے آدمی نہیں ہیں''

''اچھا، نہ ہوں گے۔ آپ دوسری میز پر بیٹھ جائیے گا چلئے،

میں آئس کریم لگوانے جا رہا ہوں''

''نہیں، منظور صاحب، خطرہ ہے۔ آپ نہیں سمجھتے''

''سب سمجھتا ہوں۔ آپ آیئے تو''

اس نے ارشاد کا ہاتھ پکڑنے کی کوشش کی لیکن ارشاد اس سے کترا کر بھاگ کھڑا ہوا'' (صفحہ ۱۰۱۔۱۰۰)

اس اقتباس سے اندازہ ہوا کہ ارشاد ایک عرصہ سے فریب کا شکار بنایا جا تا رہا ہے، مگر ایک خاموش احتجاج کے سوا وہ کچھ بھی نہیں کرسکتا ہے۔ یہ شخص جو ایک خوش آئند مستقبل کا خواہاں نظر آتا ہے وہ ایسے آرزو میں سانسیں لے رہا ہے جو اس کی زندگی کے اندھیرے میں اجالا بھر دے گا۔ جس کی اسے تمنا ہے، لیکن اسے کیا خبر کہ اس کے فصیل حیات پر یہ روشنی چمکے گی یا اور اندھیری غار میں ڈھکیل دے گی۔ کیا وہ صبح اس کے سامنے نمودار ہوگی جس کا وہ متلاشی ہے۔ کیونکہ وہ آج کے عہد میں عدم مساوات اور ناالضافی کا شکار ہے، جس کا استحصال آسانی سے کیا جارہا ہے۔ مگر اسے کیا خبر تھی کہ حویلی سے بھاگ کر گھر پہنچنے سے پہلے ہی راستے میں موت اپنا منہ کھولے اس کا استقبال کررہی ہے۔ بالآخر ایک کالی کار کی زد میں آ کر ارشاد کا Accident ہوجاتا ہے اور اسی کار سے اسے اسپتال لے جایا جاتا ہے۔ اس کے بعد کہانی ختم ہوجاتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

''اچانک ارشاد نے پیچھے کی طرف چھلانگ لگائی، نیچے سڑک پر گرا، اٹھا اور بھاگتا ہوا سڑک پار کرنے لگا۔ ایک سیاہ کار کی تیز روشنی میں اس کا سراپا چمکا بریک کی چیخ سنائی دی اور اس خالی سڑک پر دیکھتے دیکھتے کئی آدمی پیدا ہوگئے۔ کچھ دیر تک ملی جلی آوازوں کا شور سا رہا جس میں کئی بار ارشاد کا نام سنائی دیا۔ پھر کسی نے کہا:

''لیاقت تم ساتھ میں بیٹھ جاؤ۔ ہم گھر پر اطلاع کرتے ہیں۔''

زور سے دروازہ بند ہونے کی آواز آئی اور کار جدھر سے آرہی تھی گھوم کر اسی سمت روانہ ہوگئی'' (صفحہ ۱۰۲)

نیر مسعود نے یہاں ارشاد کے Accident کا جو صورتحال پیش کی ہے وہ قاری کو تشکیک میں مبتلا بھی کرتی ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار نے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن سے ارشاد کی حالت کا یہ پتا نہیں چلتا کہ وہ زندہ ہے یا مر گیا۔ یہاں پر تخلیق کار نے بیان کے تمام امکانات کو ملحوظ رکھا ہے کیونکہ اسے اسپتال لے جانے کے بعد یہ بھی ممکن ہے کہ وہ بچ گیا ہوگا اور یہ بھی ممکن ہے کہ وہ مر گیا ہوگا۔ دونوں صورتحال ممکن ہے، لیکن افسانے میں بیان کردہ کسی بھی لفظ سے اس بات کی صراحت نہیں ہو پاتی کہ اس کا انجام کیا ہوا۔ مگر ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ مر چکا ہوگا۔

نیر مسعود کی کردار سازی کے حوالے سے اگر گفتگو کریں تو بجا طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کے کردار بظاہر ہمارے معاشرے اور سماج سے تعلق ضرور رکھتے ہیں مگر وہ ہمارے سماج میں رہ کر بھی بالکل الگ نظر آتے ہیں۔ نیر مسعود نے اس کہانی سے ماقبل بھی ایسے کردار بھی خلق کیے ہیں جو صرف سوچتا رہتا ہے۔ لہٰذا اس افسانے کا مرکزی کردار (ارشاد) بھی کہتا ہے کہ ''میری خرابی یہ ہے کہ میں کچھ سوچتا رہتا ہوں'' اس طور پر یہ کردار ان کے سابقہ کرداروں سے مماثلت رکھتا ہے۔ ان کا یہ کردار عقلمند، ہوشیار، اور ایک Educated Person ہے جو کسی وقت ایک اسکول میں درس وتدریس کا فریضہ بھی انجام دے چکا ہے۔ لہٰذا وہ مرسل الیہ کو خط میں لکھتا ہے کہ:

> ''آپ یہ سب باتیں اپنی سفارشی چھٹی میں لکھ دیجیے اور یہ بھی کہ اگر میرا مائنڈ ٹھیک ہو جائے تو میں لکھنے پڑھنے کا کام ٹیوشن وغیرہ سے کر سکتا ہوں و نیز یہ بھی کہ میں نے حیدری اسکول میں کچھ دن پڑھایا ہے اور میرا مائنڈ جب بھی ایسا ہی تھا مگر جب بھی میں نے بہت اچھی طرح پڑھایا۔'' (صفحہ ۸۵)

کردار نگاری کے بعد اسلوب اور زبان و بیان کا جہاں تک تعلق ہے وہ سابقہ افسانوں سے مختلف ہے۔ نیر مسعود نے افسانے میں انگریزی زبان کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ جب کہ ان کی دوسری کہانیوں کی زبان اس قدر انگریزی لفظ سے بوجھل نہیں ہیں جتنا یہ افسانہ لگتا ہے۔ اس کہانی میں دو صفحے کے مراسلے میں تقریباً انگریزی کے سترہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں اور مائنڈ کا لفظ گیارہ بار مستعمل ہوئے، لیکن اس کے باوجود انھوں نے اسلوب بیان کا جس طرح خیال رکھا ہے وہ قاری کے ذہن پر گراں بھی نہیں گزرتا اور قاری بڑی آسانی سے پڑھتا چلا جاتا ہے۔ اس طور پر کہا جا سکتا ہے کہ نیر مسعود کی یہ کہانی موجودہ عہد کا المناک منظر نامہ بھی پیش کرتی ہے مسلم کلچر اور سماج کو انگشت نمائی بھی کرتی ہے۔ مسلم خاندان اور معاشرے کے اندر آہستہ آہستہ یہ برائیاں پیوست ہوتی جا رہی ہیں اور ہمیں اس

کا احساس تک نہیں ہو رہا ہے جسے نیر مسعود موجودہ عہد کے جس مسلم کلچر کو دیکھانا چاہتے ہیں اس میں وہ کامیاب ہیں اس طور پر ان کی یہ کہانی ایک کامیاب کوشش ہے جس پر کسی اور افسانہ نگار کی نظر نہیں پڑی۔ اس اعتبار سے نیر مسعود کی یہ کہانی لائق تحسین ہے جو ہمیں پڑھنے پر مجبور کرتی ہے۔

وقفہ: تجزیہ

''وقفہ'' نیر مسعود کے دوسرے افسانوی مجموعہ میں شامل پانچواں افسانہ ہے، جو صیغۂ واحد متکلم (First Person) میں لکھا گیا ہے۔ کہانی کا بنیادی خیال یہ ہے کہ انسان اپنے ماضی اور قدیم روایات کی بازیافت اپنی وراثت کے توسط سے ہی کرسکتا ہے اور علم وآگہی کی نئی منزل تلاش کرسکتا ہے۔

افسانے کی تعمیر تین کرداروں پر منحصر ہے، جس میں پہلا کردار خود راوی کا ہے جو افسانے میں Narrator کی حیثیت سے آتا ہے اور وہ اپنے بچپن سے جوانی تک کے حالات بیان کرتا ہے۔ دوسرا کردار راوی کے باپ کا ہے، جو ایک ان پڑھ شخص کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے مگر دست کاری (معماری) اس کا پیشہ ہے۔ شہر کے نامور مکانوں اور دروازوں پر مچھلی کی بنائی ہوئی تصویریں اسی کے کمال ہنرمندی کا نتیجہ ہے۔ اور تیسرا کردار اس بوڑھے شخص کا ہے جو راوی کا استاد ہے۔

نیر مسعود نے اپنے بیشتر افسانے کا عنوان ایسے رکھے ہیں جس سے موضوع کا تعین بآسانی کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ زیر نظر افسانہ کا عنوان ''وقفہ'' کیوں رکھا گیا ہے اس کا جواب کہانی کے متن سے ہی مل جاتا ہے، جب راوی اپنے خاندان کی تاریخ بتاتے ہوئے کہتا ہے:

> ''ہمارے خاندان کی تاریخ بہت مربوط اور قریب قریب مکمل ہے۔ اس لیے کہ میرے اجداد کو اپنے حالات محفوظ کرنے اور اپنا شجرہ درست رکھنے کا بڑا شوق رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے خاندان کی تاریخ شروع ہونے کے وقت سے لے کر آج تک اس کا تسلسل ٹوٹا نہیں ہے، البتہ اس تاریخ میں کوئی کوئی وقفہ ایسا آتا ہے۔۔۔۔۔'' (صفحہ ۱۰۷)

افسانے کا پہلا پیراگراف پڑھنے کے فوراً بعد دوسرے پیراگراف کا پہلا ہی جملہ جب قاری پڑھتا ہے کہ ''میرا باپ ان پڑھ آدمی تھا'' تو اسی جملہ سے قاری کو اس کا جواب مل جاتا ہے کہ کہانی کی تعمیر اسی جملہ پر تیار کی گئی ہے

اور یہی وہ جملہ ہے جس سے راوی کے باپ اور اس کے خاندان کے درمیان تاریخ کا تسلسل ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے جس کی وجہ سے اس کے خاندان میں ایک وقفہ آتا ہے۔ راوی کا یہ خیال کہ اس کا خاندان بہت اعلیٰ اور تعلیم یافتہ رہ چکا ہے مگر بدقسمتی سے اس کا باپ ان پڑھ ہو گیا۔ جس کا احساس راوی کو نہیں بلکہ اس کے باپ کو ضرور ہوتا ہے۔ لہٰذا اس وقفہ کی ٹوٹی ہوئی زنجیر کو پھر سے جوڑنے کے لیے راوی کو تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے ایک استاد مقرر کیا جاتا ہے اور پھر اسے اسکول بھیجنا شروع کر دی جاتا ہے۔ تاکہ پھر سے وہ تاریخ کا شجرہ لکھ سکے اور اسے محفوظ کر سکے۔ جب راوی کا باپ اسے پڑھانے کے لیے بیٹھا تا ہے تو اس کا استاد کہتا ہے:

''آؤ شہزادے، سبق شروع کیا جائے''

کہانی میں راوی اور اس کے باپ کے تعلق سے جو بھی واقعے رونماں ہوئے ہیں ہر واقعہ ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہوئے آگے بڑھتا ہے۔ مثلاً افسانے کے شروع میں راوی اپنی پرورش کے وقت اپنی آنکھوں کے سامنے سرخ اور سبز رنگ دیکھتا ہے اور باپ کو مرتے وقت اس کی آنکھوں میں یہی دو رنگ دیکھائی دیتے ہیں اور پھر آخر میں اس کے استاد کا بھیجا ہوا وہ رومال بھی سرخ ہے جس پر سبز رنگ کے دھاگوں سے مچھلی بنائی گئی ہے۔ لہٰذا راوی اپنے بچپن کا حال یوں بیان کرتا ہے:

> ''میری پرورش اس کے زانوؤں پر ہوئی اور میں نے آنکھ کھولنے کے بعد مدتوں تک صرف اسی کا چہرہ دیکھا۔۔۔۔''
> ''اپنے باپ کے سوا کسی اور چہرے کا نقش میرے ذہن میں محفوظ نہیں اور وہ بھی صرف اتنا کہ ایک دہرے دلان میں وہ گردن جھکائے چپ چاپ مجھے دیکھ رہا ہے اور مجھ کو اس کے چہرے کے ساتھ اونچی چھت نظر آ رہی ہے جس کی کڑیوں میں سرخ اور سبز کاغذ کی نچی کھچی سجاوٹ جھول رہی ہے'' (صفحہ ۱۰۸)

اور افسانے کے آخر کا یہ بیان کہ:

''میں نے پارچے کو پورا کھول کر دونوں ہتھیلیوں پر پھیلا لیا۔ یہ ایک بڑا رومال تھا جس کے بیچ میں بہت ہلکے سبز رنگ کے ریشمی دھاگے سے ایک مچھلی کڑھی ہوئی تھی'' (صفحہ ۱۳۱)

افسانے کی ابتداء میں کسی خاندانی نشان کا ذکر کیا گیا ہے جو پورے افسانے پڑھنے کے باوجود بھی یہ عقدہ نہیں کھلتا ہے کہ وہ نشان کیا ہے۔ مگر راوی کے باپ کے حوالے سے جو باتیں یا اس کے فعل وعمل سے جو چیزیں سامنے آتی ہیں اس سے غالباً یہی مفہوم نکلتا ہے کہ ''مچھلی'' راوی کا خاندانی نشان ہے جو دانش وری کا استعارہ بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ راوی کا باپ چاہے کتنا ہی معماری کا کام انجام دے چکا ہو مگر وہ پورے افسانے میں ''مچھلی'' ہی درست کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ لہٰذا ایک مرتبہ جب راوی اپنے باپ کو ڈھونڈتے ہوئے اپنے اسکول جاتا ہے تو وہاں بھی وہ معماری کے کام میں مچھلی بناتا ہوا نظر آتا ہے۔ چنانچہ راوی کہتا ہے:

''میں پھاٹک سے گزر کر محراب کی طرف بڑھا، قریب پہنچ کر میں نے دیکھا کہ محراب کی پیشانی پر بالکل ویسی ہی دو مچھلیاں ابھری ہوئی ہیں جیسی میرے مکان میں استاد والے کمرے کے دروازے پر تھیں۔۔۔۔''

''محراب کی شکستہ پیشانی کی مرمت کی جا چکی تھی۔ مچھلیاں بھی جگہ جگہ سے ٹوٹی ہوئی تھیں۔ داہنی طرف والی مچھلی کی دُم غائب تھی۔ اس کی جگہ نیا نارنجی مسالا بھر دیا گیا تھا اور میرا باپ دو آڑی بلّیوں پر ٹکا ہوا اس مسالے کو مچھلی کی دم کی شکل میں تراش رہا تھا'' (صفحہ ۱۱۸)

اسی طرح کہانی میں راوی کا باپ اپنے بیٹے کو اس خاندانی نشان کی تلاش کرنے کے لیے اس وقت ہدایت دیتا ہے جب اس کا دم نکلنے والا ہوتا ہے اور خاص طور پر کتابوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:

''اسی میں کہیں وہ بھی ہے'' اس نے کہا، میں نے اسے تلاش نہیں کیا،

''تم ڈھونڈھ لینا'' پھر کچھ رک کر بولا،

''وہ کتابوں میں بھی ہوگا''

''اسے الگ مت کرنا، وہ ہمارا نشان ہے'' (صفحہ ۱۲۳)

لہٰذا جب راوی اپنے مرحوم باپ کے خاندانی نشان تلاش کرتے ہوئے کتابوں کے ورق پلٹتا ہے تو اس وقت بھی مچھلیوں کو ہی دیکھایا گیا ہے۔ اس بناء پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ نگار نے کتابوں سے جو چیز نکلتی ہوئی دیکھائی ہے وہ ''مچھلیاں'' ہیں۔ راوی اسی نشان کو تلاش کرتے ہوئے اپنے باپ کے اوزاروں کے پاس سو جاتا ہے جہاں سے خواب میں پھر مچھلیاں ہی دیکھائی دیتی ہیں اور اسی سبب وہ دوسرے دن صبح کے وقت ان اوزاروں کے ساتھ بازار میں اپنے باپ کی جگہ جا کھڑا ہوتا ہے۔

اس طرح پورے افسانہ میں سب سے زیادہ زور جس لفظ پر دیا گیا ہے وہ ''مچھلی'' ہے۔ اس بناء پر بھی ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہی اس کا خاندانی نشان ہے جس کا ذکر افسانے کے شروع میں کیا گیا ہے جہاں سے افسانے کی ابتداء ہوتی ہے۔

> ''یہ نشان ہمارے خاندان میں پشتوں سے ہے، بلکہ جہاں سے ہمارے خاندان کی تاریخ کا سراغ ملتا ہے وہیں سے اس کا ہمارے خاندان میں موجود ہونا بھی ثابت ہوتا ہے۔ اس طرح نشان کی تاریخ ہمارے خاندان کی تاریخ کے ساتھ ساتھ چلتی ہے'' (صفحہ ۱۰۷)

اسی پیراگراف سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ راوی کا باپ باوجود اس کے کہ وہ جاہل شخص ہے مگر اپنے خاندان کے آخری نشان کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہے اسی لیے وہ بھی مرتے وقت اسی کی حفاظت اور اپنے سے

الگ نہ کرنے کی وصیت بھی کرتا ہے۔ مگر افسانہ نگار نے کہانی میں جہاں راوی کو بازار میں اپنے باپ کی جگہ پر کھڑا ہوتا دکھایا ہے تو کیا وہ راوی معماری کا کام کریگا؟ اور کیا وہ اس کام سے واقف ہے؟ ظاہر ہے اس کا ذکر افسانے میں کہیں نہیں ملتا، مگر چونکہ اس کا باپ راوی کو شہر کے مختلف مدرسوں میں پڑھنے کے لیے بھیجا تھا تو غالباً معماری کی علامتی معنویت اور مچھلی کی آگہی سے منسوب ہونے کی تصدیق ضرور ملتی ہے جو دانشوری اور آگہی کی علامت ہے، دانشوری کی اسی روایت میں جو راوی کا خاندانی نشان ہے اور روایت کے تسلسل میں جو ''وقفہ'' ہے وہ کہانی کے پہلے جملے سے ظاہر ہو جاتا ہے۔ جس بیان پر کہانی کی پوری عمارت قائم ہے۔ یعنی ''میرا باپ ان پڑھ آدمی تھا'' اس نے تو پڑھا ہی نہیں بلکہ اسے تو اپنے اجداد کی کتابوں سے دلچسپی بھی نہیں ہے، اس کے باوجود وہ اپنے پیشے سے مطمئن ہے۔ افسانے میں راوی اپنے باپ کے عمل اور روایت میں تبدیلی اس وقت محسوس کرتا ہے جب وہ بازار میں کھڑا ہوتا ہو انظر آتا ہے۔ اس وقت اس بات کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے کہ باپ کے بعد ایک نئی روایت کی تعمیر شروع ہونے کو ہے جس کی شروعات اس کے باپ نے کی تھی۔

افسانے میں جس کردار کی تخلیق کی گئی ہے وہ اردو افسانے کے عام کرداروں یعنی (First Person Narrator) سے علیحدہ ہے۔ جس کی شناخت خود افسانے کی بافت سے ہوتی ہے۔ ویسے افسانے سے باہر اس طرح کے کرداروں کا وجود ناممکن ہے۔ چنانچہ اس کا ہر قول و فعل کا مقصد خود افسانے کی تعمیر سے تعلق رکھتا ہے، کسی خارجی واقعے سے نہیں جب کہ عصمت چغتائی۔ بیدی اور منٹو کے علاوہ خالدہ اصغر اور سریندر پرکاش وغیرہ کی کہانیوں میں کردار کی شناخت خارجی دنیا میں بھی اس کے مماثل تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

اسلوب کے حوالے سے دیکھا جائے تو افسانے کی ابتداء اور انتہا میں بیان کردہ ان واقعات کے اندر ایک یکسانیت موجود ہے جس سے ایک خاص Pattern کا اسلوب تعمیر ہوتا ہے۔ بقول قاضی افضال حسین ''بیانیہ کا یہ Pattern ایک انتہائی سوچی سمجھی ترتیب کا زائیدہ ہے'' اس لیے بجا طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اس افسانے میں واقعات کی ترتیب میں بھی ایک خاص طرح سے نظم و توازن برقرار رکھا گیا ہے جس کی مثالیں شروع سے آخیر افسانے تک ملتی ہیں۔ یعنی شروع میں باپ کا بیٹے سے تتلا کر بات کرنا اور مرتے وقت بھی تتلا کر کچھ کہنا، لال اور سبز رنگ کی سجاوٹ وغیرہ۔ یعنی جو شناخت ابتداء میں بتائی گئی ہے آخر میں بھی کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ اسی طرح راوی بچپن میں اپنے باپ کے ساتھ اسکول جانے پر راضی نہیں، اور موت کے وقت اس کے بار بار کہنے کے باوجود باپ کو چھوڑ کر وہ باہر جانے پر تیار نہیں ہوتا، اس طرح دونوں کے درمیان ایک رشتے کا تعلق قائم رکھا گیا ہے۔

افسانے میں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ راوی یعنی فرد اپنا اثبات اپنے اس ماضی، روایات اور وراثت کے حوالے سے کرتا ہے، اسی شناخت کے ذریعہ وہ اپنی علم و آگہی کی نئی منزل سے آشنا ہوتا ہے جب کہ نئے لکھنے والوں نے فرد کی شناخت اپنے ماضی اور روایات سے انحراف ہو کر بھی قائم کرنے کی کوشش کی ہے اور نیر مسعود نے اس کی نفی کے حوالے سے پیش کیا ہے جس سے یہ افسانہ اپنی ایک الگ پہچان بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

عطر کافور: تجزیہ

''عطر کافور'' نیر مسعود کی ایک اہم کہانی ہے کیونکہ تخلیق کار نے اسی کے نام سے مجموعہ کا نام بھی رکھا ہے۔ یہ کہانی جدیدیت کی بھرپور عکاسی کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ چونکہ نیر مسعود نے اسی مجموعہ سے اپنے نئے رخ کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں، لہٰذا عطر کافور ایک رہنما کے طور پر سامنے آتا ہے جو اس کہانی میں کسی چیز کے مفقود ہو جانے سے ہمیں روکتا ہے۔

موجودہ کہانی ''عطر کافور'' کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا کہ نیر مسعود نے جو کچھ بھی کہا ہے (اس کہانی کے ذریعہ جو کہنا چاہتے ہیں) وہ واضح نہیں ہے۔ نیز فاروقی کا یہ بھی ماننا ہے کہ اس کہانی میں کچھ بڑی چیزوں کو علامت بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جب کہ مظفر علی سید نے اس کہانی کو ایک بیماری یا مجبوری کی ایک افسردہ داستان بتایا ہے جو آہستہ آہستہ ایک بوسیدہ Message دیتے ہوئے ختم ہو گئی، لیکن اس کے باوجود اس کہانی میں امید کی ایک کرن بھی ہے جو ہمیں جاتے جاتے ایک ایسی خوشی کا سماں دے جاتی ہے جسے ہم انکار نہیں کر سکتے۔

مذکورہ دونوں حضرات کی باتوں سے قطع نظر جب ہم اپنے تئیں غور کرتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ دراصل نیر مسعود اپنی بات بہت ہی واضح انداز میں بیان کر رہے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ نیر مسعود نے ہمارے دھیان کو عطر کافور کی طرف متوجہ کیا ہے۔ اس کہانی کا عنوان دیکر ہی انھوں نے اپنی بات واضح کر دی کہ عطر کافور علامت ہے ایک ایسی شئے کی جو قاری کو بتائے کہ یہی اس کہانی کی تفہیم ہے اس لیے قاری کو ایسے ہی پڑھنا چاہیے جیسے نیر مسعود بتانا چاہتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ہمیں نیر مسعود کی اکثر کہانیوں میں (Epigraphs) ملتے ہیں۔ جس طرح ہمیں انگلش میں ایڈگر ایلن پو کی کہانی اور امیر خسرو کی نظم میں دیکھنے کو ملتے ہیں، لہٰذا مسعود نے اپنے اس افسانے کے سرنامہ پر دو مقولے درج کیے ہیں۔

ایڈگر ایلن پو نے خوشبو کے بارے میں لکھا ہے جس کا مفہوم یہ ہے:

''یہ ایک ایسی خوشبو ہے جو بہت ہی طاقت ور ہے جسے کوئی بھی ضائع نہیں کر سکتا''

یا ایک ایسی روح ہے جو سب کچھ جانتی ہے''

اور خسرو نے لکھا ہے جس کا مفہوم یہ ہے:

''اگر موسم بہار میرے دوستوں کے بارے میں پوچھتے پوچھتے آتی ہے تو
انھیں یہ کہہ دو کہ کلی سوکھی شاخ میں تبدیل ہو چکی ہے''

ان دونوں اقتباس سے پتا چلتا ہے کہ ''عطر کافور'' دوستوں کی موت سے منسوب ہے اور اس کا مطلب یہ ہے کہ یہاں پر ''عطر کافور'' اپنے لغوی معنی میں مستعمل نہیں ہوا ہے اگر اس معنی میں استعمال ہوا ہوتا تو کسی بھی روح کو ختم کرنے کے بجائے زندگی کی راہ ہموار ہو جاتی، لہٰذا جب ہم اس کہانی کو پڑھنا شروع کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ کہانی کا راوی ''میں'' بھی ایک خوشبو بنانے والا شخص ہے۔ عطر کشید کرنا ایک تو نہایت مشکل فن ہے اور کافور سے عطر بنانا اس سے کہیں زیادہ مشکل۔ کافور جس کی خاصیت یہ بتائی جاتی ہے کہ یہ زخم پر مرہم کا کام کرتا ہے اور پھر گھر میں خوشبو کے لیے اس کا دھواں کیا جاتا ہے اور پھر مردہ کے جسم پر بھی اسے لگایا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ کافور کے ذریعہ اور بہت سے فوائد گنائے جاتے ہیں مگر جب ہم اس کہانی میں کافور سے عطر بنانے کا جس طرح عمل دیکھتے ہیں تو ہمیں تعجب اور ناممکن سی بات معلوم ہوتی ہے۔ مگر راوی اسی ناممکن چیز کو ممکن بنانے اور ناموجود کو موجود دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح افسانے کے شروع میں عطر بنانے کے عمل کی تفصیل بیان کی گئی ہے، راوی اپنے بنائے ہوئے عطر کے بارے میں کہتا ہے:

''میرا بنایا ہوا ہر عطر اصل میں عطر کافور ہے جو کسی دوسری مانوس خوشبو کے عطر کا بھیس بنا کر سامنے آتا ہے'' (صفحہ ۱۳۵)

چنانچہ یہ خوشبو تمام خوشبوؤں کی بنیاد ہے۔ اگر ہم اس خوشبو کو اس کے لغوی معنی میں استعمال نہ کر کے دوسرے معنی میں استعمال کریں تو یہ بات اور واضح طور پر نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ یہاں ہم خوشبو سے مراد نیر مسعود کی

کہانیاں لیں جو خود خوشبو بنانے والے ہیں تو بات زیادہ آسانی کے ساتھ سمجھی جا سکتی ہے۔یعنی نیر مسعود اپنے قارئین کو یہ سمجھانا چاہ رہے ہیں کہ کس طرح خوشبوئیں (کہانیاں) بنائی جاتی ہیں۔ چنانچہ کہانی کی ابتداء میں راوی کہتا ہے کہ:

''عطر بنانے کا وہ پیچیدہ اور نازک فن جو قدیم زمانوں سے چلا آ رہا ہے اور اب ختم ہونے کے قریب ہے، بلکہ شاید ختم ہو چکا، میں نے نہیں سیکھا۔ مصنوعی خوشبوئیں تیار کرنے کے نئے طریقوں سے بھی واقف نہیں، اس لیے میرے بنائے ہوئے عطر کسی کی سمجھ میں نہیں آتے۔اور اسی لیے اس کی نقل تیار کرنے میں بھی ابھی تک کسی کو کامیابی نہیں ہوئی'' (صفحہ ۱۳۵)

یہاں پر نیر مسعود شاید یہ کہنا چاہتے ہیں کہ وہ جو کچھ بھی لکھتے ہیں وہ پرانے اور روایتی انداز کا ہوتا ہے اور نا ہی جدید طرز کا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی ان کی کہانی کو نہیں سمجھ پاتا کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں اور کس طرح لکھ رہے ہیں جب کہ وہ اپنی کہانیوں کو ایک ہی طرز سے لکھتے چلے جاتے ہیں۔ان کے پاس خود ساختہ فارمولہ ہے جس کے سانچے میں وہ اپنے طور پر کہانیوں کو ڈھالتے چلے جاتے ہیں یہ بات راوی کے ایک بیان سے بھی تصدیق ہوتی ہے چنانچہ راوی کہتا ہے:

''میرے تیار کیے ہوئے عطروں میں کوئی خاص بات نہیں ہوا اس کے کہ میں عام خوشبوؤں کو عطر کافور کی زمین پر قائم کرتا ہوں۔ میرا بنایا ہوا ہر عطر اصل میں عطر کافور ہے جو کسی دوسری مانوس خوشبو کے عطر کا بھیس بنا کر سامنے آتا ہے'' (صفحہ ۱۳۵)

دوسرے لفظوں میں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان کی ساری کہانیوں کی بنیاد (زمین) عطر کافور ہی ہے، مگر اب سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ کافور کی خوشبو سے کیا مراد ہے؟ تو اس اعتبار سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں پر اسے لغوی معنی مراد نہ لیں کیونکہ ان کی کہانیوں میں کافور جیسی تو کوئی خوشبو ہے اور نا ہی کوئی دوسری خوشبو لہٰذا یہاں پر خوشبو سے

مراد ان کی کہانیاں ہیں جس میں ایک وسیع تاریکی ہے، خوابناکی ہے، ایک درد ہے، تنہائی ہے۔ چنانچہ پھر اپنی کہانی میں کہتے ہیں:

''ویرانی کا احساس، پھر اس ویرانی میں کچھ دیکھائی دینا اب صرف عطر کافور کے سونگھنے پر موقوف ہے، لیکن اس ویرانی میں جو کچھ دیکھائی دیتا ہے وہ عطر کافور کے بننے سے پہلے تھا، بلکہ عطر کافور کا بننا اسی پر موقوف ہے'' (صفحہ ۱۳۸)

یہاں پر یہ بات بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ نیر مسعود کی اکثر کہانیوں کی بنیاد (ویرانی) پر ہے جس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ یہ ویرانی یا یہ تاریکی ان کی کہانی بننے سے قبل بھی ان کے ذہن میں موجود تھی اور شاید کہانی کا لکھنا ہی ان کی ویرانی کو ظاہر کرتا ہے۔

اگر ان کی کہانیوں کی بنیاد ویرانی ہے تو پھر یہاں پر خوشبو کا کیا مطلب ہے؟ تو راوی اس بات کو کہانی کے آخر میں واضح کرتا ہے جب ماہ رخ سلطان اپنے بستر پر سوئی ہوئی ملتی ہے اور وہ موت کے قریب ہوتی ہے۔ راوی وہاں پر ایک چیز کو بغور دیکھتا ہے جو اس (ویرانی) میں اس کہانی کا ایک خاص جز ابھر کر سامنے آتا ہے کہ یہ کہانی ویرانی کی وجہ سے ہی وجود میں آئی ہے۔

نیر مسعود کے افسانوں کے سلسلے میں اس سے قبل بھی یہ بات آچکی ہے کہ ان کی ایک کہانی میں کئی ذیلی کہانیاں ساتھ ساتھ چلتی رہتی ہیں۔ لہٰذا یہاں بھی عطر بنانے کے عمل کے علاوہ کئی دوسری کہانیاں بھی شامل ہو کر اپنے اختتام پر پہنچتی ہے۔ کہانی میں عطر بنانے والا اپنے بچپن کو یاد کرتا ہے جو کبھی وہ کھلونے بنایا کرتا تھا۔ اس طرح سے اس کے (کھلونوں) پر خاص روشنی ڈالی گئی ہے جو کافور کی خوشبو کی طرح ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ دوسری کہانی اس کم عمر بچہ اور جوان لڑکی ماہ رخ سلطان کے درمیان ایک جذباتی رشتہ کی کہانی بھی چلتی ہے۔ مگر کافور کا ذکر وہاں بھی ہوتا ہے۔ عطر بنانے والا جو کہانی کا مرکزی کردار اور راوی بھی ہے اپنے بچپن کو یاد کرتے ہوئے اس چڑیے کے بارے میں بھی اطلاع دیتا ہے جس کا نام اس نے ''کافوری چڑیا'' رکھا ہے جو جلد ہی وہ کافوری چڑیے کی تصویر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ تصویر راوی کے گھر ایک لڑکی کی بنائی ہوئی تصویر ہے جو اس تصویر کو بنانے کے بعد وہ مر جاتی ہے۔ اس تصویر کو دیکھتے ہی راوی کو ویسی ہی ٹھنڈک محسوس ہوتی ہے جیسے اسے کافور کو دیکھ کر محسوس ہوتا تھا۔ اس طرح کافور کا

لفظ بار بار دہرایا گیا ہے۔

جب کہانی اور آگے بڑھتی ہے تو کچھ صفحات کے بعد ایک بار پھر کافور کا ذکر آتا ہے۔ راوی اس خوشبو کو یاد کر کے پہچاننے کی کوشش کرتا ہے، مگر اس وقت یہ خوشبو بجائے اس کے نتھنوں کے، راوی کی آنکھ سے محسوس ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہاں پر پھر یہ ٹھنڈی خوشبو اپنے لغوی معنی کے اثر کو کم کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے کیونکہ یہ خوشبو ایک چڑیے کی واضح صورت و ہیئت اختیار کر لیتی ہے۔ جسے ہم خوشبو کا نام نہیں دے سکتے۔

اسی طرح آگے چل کر جب راوی کی ملاقات ماہ رخ سلطان سے ہوتی ہے اور جب وہ اس کے پاس سے گزرتی ہے تو اس وقت بھی اس کے بدن سے راوی کو کافور کی بہت ہلکی خوشبو محسوس ہوتی ہے۔ وہ پہلی خوشبو یاد کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہماری خوشبو بھی ایسی ہی ہوتی ہے جیسے کہ ہوا کا ایک جھونکا، ایک دن جب راوی اور ماہ رخ سلطان آپس میں گفتگو کر رہے ہوتے ہیں تو ماہ رخ کافور کے بارے میں کہتی ہے:

''بہت لوگوں کو اس سے ڈر لگتا ہے۔''

''اس سے بہت لوگوں کو مرنے کا خیال آتا ہے۔'' (صفحہ ۱۷۳)

اور جب راوی ماہ رخ سلطان سے خوشبوؤں کے بارے میں پوچھتا ہے تو وہ اپنا سیاہ ڈبہ اس کے سامنے رکھ دیتی ہے۔ اس وقت وہ ایک ٹھنڈی اور ایک سفید خوشبو کا احساس کرتا ہے۔ چنانچہ راوی کہتا ہے:

''اس وقت مجھے سائبان کے نیچے رہ رہ کر ابھرتی اور ڈوبتی ہوئی خوشبوؤں کا احساس ہوا۔ کبھی ایک خوشبو ابھرتی اور دوسری خوشبو اٹھ کر اسے دبا لیتی، کبھی کئی خوشبوئیں مل کر ایک ہو جاتیں، پھر منتشر ہو جاتیں۔۔۔۔''

''ماہ رخ سلطان نے مختلف پھولوں کے نام لینا شروع کیے تھے کہ مجھے محسوس ہوا ایک پھیکی ٹھنڈی اور خاموش سفید خوشبو ان تمام خوشبوؤں کو چھوتی ہوئی نکل گئی، پھر پلٹی اور سب کو چھوتی ہوئی نکل گئی'' (صفحہ ۱۷۴)

یہاں پر ہمیں یہ بھی معلوم ہوا کہ کافور کی خوشبو کو موت سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ جو کہ ویرانی کی طرح آتی ہے اور جاتی ہے اور جب راوی ماہ رخ کو یہ بتاتا ہے کہ ان میں سے ایک خوشبو عطر کافور کی بھی ہے تو ماہ رخ اسے یقین دلاتی ہے کہ ''کافور سے عطر نہیں بنتا'' تو یہ کیسے ممکن ہے کہ سارے خوشبو بنانے والوں کی خوشبو کی بنیاد کافور ہوتی ہے۔ لیکن شاید نیر مسعود یہ کہنا چاہتے ہیں کہ وہ عطر جو کافور کی بنیاد پر بنائے جاتے ہیں وہ اس طرح کے عطر نہیں ہوتے اور شاید ایسے عطر بنانے والوں کے کافور بھی مختلف ہوتے ہیں۔

نیر مسعود نے کہانی میں جہاں کم عمر والے راوی کو ماہ رخ سلطان کے ساتھ عشق کے تعلق کو جس طرح بیان کیا ہے اس سے ایک اہم مقصد کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ وہ یہ کہ ایک کم عمر راوی کا اس سے گہرا اور جذباتی رشتہ ہے حالانکہ راوی کی عمر سے وہ لڑکی یا وہ عورت بڑی ہے، جس کے ساتھ راوی جذباتی یا جنسی خواہشات کا تجربہ کرتا ہے۔ اس رشتہ کو سمجھنے کے لیے بھی ہمیں اپنے ذہن میں ایک بات صاف طور پر ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ نیر مسعود نے ماہ رخ سلطان کی کہانی (داستان) پر کام کر چکے ہیں۔ اس طور پر ماہ رخ اسی داستان کی ایک کڑی ہے جو افسانے میں کردار کی صورت میں آئی ہے اور آخیر میں مر جاتی ہے۔ راوی اور ماہ رخ کے مابین جس طرح سے رشتے کا تعلق ہے اس کے اندر ہمیں ایک کھو کھلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ راوی کے کھو کھلے پن کے رشتہ کی گہرائی ماہ رخ کی موت سے پتا چلتا ہے، کیونکہ راوی کو ماہ رخ سے ملنے سے پہلے ہی صرف اس کے نام کی وجہ سے اس کی طرف جھکاؤ پیدا ہوا تھا اس لیے راوی چاہتا تھا کہ اس خوبصورت نام کو اپنے کافوری چڑیا کے لیے منتخب کر لیں۔

اسی طرح افسانے میں ماہ رخ اور راوی کے مابین ہمیں کچھ باتیں مشترک معلوم ہوتی ہیں، جو افسانے کے متن سے ہمیں یہ باتیں ظاہر ہو جاتی ہیں کہ ماہ رخ کو بھی اس طرح کی چیزوں میں دلچسپی تھی جس طرح راوی مٹی کی چیزوں کو بناتا تھا جسے دیکھ کر ماہ رخ لطف اندوز ہوتی تھی۔

راوی اور ماہ رخ کی قربت کتنی ہے اس کا اندازہ نہ تو افسانہ نگار نے بیان کیا ہے اور نا ہی ہمیں کرداروں کے ذریعہ کوئی ایسا جذباتی جملہ ملتا ہے۔ مگر افسانے میں بیان کردہ لفظوں سے معلوم ہوتا ہے کہ راوی کا ماہ رخ کی طرف زیادہ جھکاؤ پیدا ہو گیا تھا۔ راوی کا بیان کہ ہمیں اپنے خاندان کے کسی فرد سے اتنی قربت نہیں ہوئی جتنی کہ ماہ رخ سے۔ مگر وہ یہ بتانے میں کامیاب نظر نہیں آتا کہ وہ ماہ رخ سے کتنا قربت رکھتا ہے، جب کہ یہ باتیں ہمیں افسانے کے متن سے سمجھ میں آتی ہے۔ مثال کے طور پر راوی ارادہ کرتا ہے کہ ماہ رخ کو بہترین تحفہ دیگا اور اس تحفہ کو دینے کے لیے اپنے آپ کو اپنے روم میں تین بجے رات تک اس تحفہ کو بنانے میں مصروف رکھتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں اس کے

ہاتھ کئی جگہ سے کٹ جاتے ہیں اور کافور کی شیشی بھی پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔

> ''اب مجھے یاد آیا کہ ماہ رخ کے لیے گھڑی بناتے ہوئے کئی بار میرے ہاتھ کٹے تھے اور ہر بار میں نے کافور کے مرہم سے زخم کو چھپالیا تھا اور اپنا کام روکا نہیں تھا۔'' (صفحہ ۱۷۵)

مذکورہ عبارت پڑھنے کے بعد قاری کے ذہن پر ایک سوال ضرور اٹھتا ہے کہ ایک چھوٹا بچہ ایک جوان دوشیزہ کے کہنے پر اتنی تکلیفیں کیونکر اٹھائیگا۔ لہٰذا اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے جب راوی ماہ رخ سے ملتا ہے اس وقت وہ اپنے بنائے ہوئے ''دو چھوٹے چھوٹے مٹی کے گھر'' اپنے ہاتھ میں لیے ہوتا ہے اور اسے پورا یقین ہوتا ہے کہ ماہ رخ اسے پسند کرے گی اسی لیے وہ بڑے فخر سے کہتا ہے ''یہ میں نے آپ کے لیے بنائے ہیں''۔

یہاں پر یہ بات صاف طور پر واضح ہو جاتی ہے کہ راوی اسے اپنے دل و جان سے بھی زیادہ چاہتا ہے اور اسے ہر حال میں خوش رکھنا چاہتا ہے۔ وہ سب کچھ کرنا چاہتا ہے جسے وہ دیکھ سکے، اور جب اسے آخری بار دیکھتا ہے تب وہ مر چکی ہوتی ہے۔ اس وقت راوی کو ویرانی کا احساس ہوتا ہے۔ وہی ویرانی جو اس کے ساتھ ہمیشہ سے رہی ہے بالکل اسی طرح جیسا کہ مارہ رخ کا دیا ہوا سفید چوکور چینی کا ڈبہ۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ماہ رخ کے ذریعہ اس کے بچپن کا دیا ہوا تحفہ راوی اپنی پوری زندگی اسے ایک خزانے کی طرح سنبھال کر رکھتا ہے مگر اب اسے ایک ''ویرانی'' کی طرح محسوس کرتا ہے جب ماہ رخ کا انتقال ہو جاتا ہے۔

آخری پہلو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ راوی نے بچپن میں جن چیزوں کو بنایا تھا وہ نیر مسعود کی کہانیوں کی طرف اشارہ ہے، کیونکہ انھوں نے اپنے ایک انٹرویوں میں کہا تھا ابتدائی زندگی میں کچھ کہانیاں لکھی تھیں جو بچوں کے رسالے میں شائع ہوئے اور بہت سی کہانیاں برباد ہو گئیں یا گم ہو گئیں۔ کافوری چڑیا کی تصویر سے وہ متاثر ہو کر یہ بھی کہتا ہے کہ ''ایک ایسی چڑیا اگر وہ کوشش کرے تو بنا سکتا ہے۔ یعنی ایسی کہانی جو بالکل نایاب ہو لکھ سکتا ہے، پھر اس کے لیے مواد جمع کرتا ہے۔ وہ یہ بھی اقرار کرتا ہے کہ جو چیزیں اس نے بنائی تھیں وہ محض کھلونے تھے۔ یعنی شروع کے دنوں کی ان کی تخلیق جو بچوں کے رسالوں میں خاص طور پر بچوں کی دلچسپی کے لیے لکھی تھی، وہ ایک تفریح سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔

''عطر کافور'' ایسی کئی مثالیں پیش کرتا ہے جو تخلیق کار کی سمجھ اور فطرت کے درمیان تصادم پیدا کرتا ہے۔ اس کہانی کا علامتی تصور ایک گڈ مڈ کی حالت میں نظر آتا ہے۔ مثلاً راوی اپنے ہاتھ سے بنائی ہوئی چڑیے کی تصویر کو گھر کے طاق پہ رکھتا ہے اور وہ اس کے بارے میں تفصیل سے بیان کرتا ہے کہ:

> ''پرندے کے پنجے شاخ پہ لگے ہونے کے بجائے اس سے ذرا اوپر اٹھے ہوئے تھے اس لیے یہ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ پرندہ شاخ پر اتر رہا ہے یا اس پر سے اڑ کر جا رہا ہے شاید اسی لیے اسے دیر تک دیکھنے سے الجھن سی ہونے لگتی تھی لیکن میرے خاندان میں یہی سمجھا یا جاتا تھا کہ یہ اڑ کر جاتے ہوئے پرندے کی تصویر ہے'' (صفحہ ۱۳۹)

نیر مسعود کے اس بیان سے کہانی کے ہیرو کو کسی طرح مطمئن نہیں کرتا اور شاید اس کے گھر والوں کو بھی، یہاں پر بار بار یہ باتیں دہرائی گئی ہیں کہ یہ پرندہ شاخ سے اڑتا ہے اور اس شاخ پر واپس آتا ہے۔ ایسی باریکیاں اور ایسی دوطرفہ اور تضاد باتیں مسعود کے پسندیدہ کھیل کی چیزوں میں سے ایک ہے۔ ان کی کہانیوں میں ہمیں یہ اکثر دیکھنے کو ملتا ہے کہ جو اوپر، نیچے ہے۔ بند، کھلا ہوا ہے اور ماضی، حال ہے۔ وغیرہ وغیرہ اور اس طرح سے ہمارے لیے یہ سمجھنا بہت ہی مشکل ہو جاتا ہے کہ کونسی چیز کیا ہے۔

ساسان پنجم: تجزیہ

''ساسان پنجم'' مجموعہ عطر کافور کا آخری افسانہ ہے۔ اس مجموعہ میں پیش کردہ تمام کہانیوں میں سے یہ صرف چار صفحہ کا افسانہ ہے مگر نہایت ہی Compact اور ذرا مشکل بھی ہے، کیونکہ افسانے کی پہلی یا دوسری Readings سے قاری کے ذہن میں کوئی بات کھل کر سامنے نہیں آتی کہ کیا ہو رہا ہے۔ نیر مسعود نے اپنے بیان کے اظہار کے لیے جس طرح کا اسلوب اختیار کیا ہے اس سے کہانی میں قاری کو ایک التباس بھی ہوتا ہے، کبھی موجود اور کبھی ناموجود کی بھول بھلیوں میں ہمیں طرح طرح سے دھوکہ دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ جبکہ کہانی کا مرکزی خیال یہ ہے کہ صدیوں پہلے ایک صحرا میں سنگی عمارتیں بنائی گئی تھیں جس کے کتبے پر اس زمانے کی زبان میں کوئی عبارت لکھی گئی تھی۔ اس عبارت کی تحقیق و جستجو کے بعد معلوم ہوا کہ اس زبان کا اختراع ساسان پنجم نے کیا تھا اور پھر بعد میں یہ پتا چلتا ہے کہ نہ کوئی ساسان پنجم تھا نہ اس کی کوئی زبان ایسی تھی جس زبان میں یہ عبارت لکھی گئی تھی۔ اس طرح سے جھوٹ کو سچ، اور سچ کو جھوٹ کے کٹہرے میں رکھا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے قاری کہانی کے ہر پیرگراف میں اس طرح الجھتا چلا جاتا ہے جیسے کہ کوئی مایہ جال ہو۔

لیکن غور و فکر اور مغز ماری کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں، ہوسکتا ہے کہ اس پہلو کو نظر انداز کر دیا جائے، یا جس نقطۂ نظر کو ہم نے پیش کرنے کی کوشش کی ہے وہ دوسروں کے لیے غیر مطمئن ہو اور اس کا کوئی دوسرا مطلب بھی نکل سکتا ہے۔ لہٰذا ہم نے اس ''ساسان پنجم'' کو ایک تاریخی حوالے سے بھی مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

تاریخ ہمیں بتاتی ہے ساسان ایران کے ایک شاہی خاندان کا نام تھا۔ جس کی حکومت سن ۲۲۶ میں اردشیر اول نے قائم کی تھی۔ مگر ۶۳۰ اور ۶۵۱ کے درمیان حملوں کی تاب نہ لا کر نست و نابود ہوگئی۔ ساسان، جس کے نام سے یہ خاندان موسوم ہوا وہ ایران کے صوبہ فارس میں دیوی ''اناہد'' وفد کا بہت ہی بڑا پجاری تھا۔

ساسانیوں کا عہد ایرانی قوم پرستی کا نشاۃ ثانیہ تھا۔ ان کے عہد میں ایرانی تہذیب و تمدن کو نئی زندگی ملی تھی۔ فن تعمیر میں شان و شوکت کو بہت دخل ہو گیا تھا، عالی شان محلات تعمیر کیے گیے تھے اور چٹانوں سے مجسمے تراشنے کے ایک سے ایک ہنر مند موجود تھے۔ ان کی عام بولی پہلوی زبان تھی۔ کیونکہ اس وقت مشرق و مغرب کی بہت سی اہم کتابوں کے پہلوی زبان میں ترجمے کیے گیے جواب معدوم ہو چکی ہے۔ اس طرح اگر ہم تاریخ کا مطالعہ کریں تو پتا

چلتا ہے کہ عباسی خلفاء اور مغل بادشاہوں نے بعد میں نظم ونسق آب پاشی، اور درباری آداب ورسوم میں ساسانی دور کے طور طریقے بڑی حد تک اختیار کر لیے تھے۔ کیونکہ اموی اور عباسی میں محلات کی تعمیر میں ساسانی اسلوب کے نقوش نمایاں ہیں اور اسی کے نقوش شمالی وجنوبی ہندوستان کے قدیم عمارتوں میں صاف طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔

اس تاریخی پس منظر میں جب ہم کہانی کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ اس افسانہ میں ایرانی تاریخ کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

اس مختصر سی تاریخ کی روشنی میں ہمیں دو چیزیں خاص طور پر نمایاں نظر آتی ہیں جس پر افسانے کی بنیاد رکھی گئی ہے۔(۱) ایک تو یہ کہ عہد ساسانی میں فن تعمیر کو بہت عمل دخل ہو گیا تھا اور عالی شان محلات تعمیر کیے گیے تھے،(۲) دوسرا یہ کہ ایرانیوں کی بولی پہلوی زبان تھی، فن تعمیر کے ساتھ ساتھ علم وادب میں بھی جو زبان کو زیادہ تر رائج ہوئی وہ پہلوی زبان تھی، اور مشرق ومغرب کے بہت سی کتابیں اسی زبان میں ترجمہ بھی ہوئی تھی جب کہ وہ زبان اب معدوم ہو چکی ہے۔

ان ہی دو اشاروں کی بنیاد پر ہم اس افسانے کی تفہیم بآسانی کر سکتے ہیں، لیکن نیر مسعود نے زیر نظر افسانے میں فن تعمیر سے زیادہ اس زبان پر زور دیا ہے جو سنگی عمارتوں کے کہنے پر لکھی گئی تھی۔ افسانے کی ابتداء انہی سنگی عمارتوں سے ہوتی ہے جسے کھنڈر ہوئے صدیاں گزر گئیں ہیں، ان عمارتوں میں پتھروں کی سلوں پر کندہ تصویر سے بادشاہوں کی شکست وریخت ان کے عروج وزوال کے منظر کے علاوہ ایرانی علاقوں کی پرانی تاریخ وتمدن کی جھلکیاں بھی نمایاں ہوتی ہیں۔ افسانے کا یہ اقتباس دیکھئے:

> ''پتھر کی سلوں پر پیکانوں کی یہ قطاریں دراصل لمبی لمبی عبارتیں ہیں جنہیں اگر پڑھ لیا جائے اور سمجھ لیا جائے تو ان کی مدد سے ان تصویروں کو بھی اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے اور بہت سی باتیں بھی معلوم ہو سکتی ہیں، جن کا تصویر وں سے معلوم ہونا ممکن نہیں''۔

> ''آخر ایک مدت کی کاوشوں کے بعد جب مردہ زبانوں کو پڑھنے کا فن کافی ترقی کر گیا تو کھنڈروں کی انہیں تصویروں کی مدد سے اور کچھ دوسرے

طریقوں سے ہمارے عالم پیکانوں کی شکل کی یہ تحریریں پڑھنے میں کامیاب
ہو گئے اور ان تحریروں کی مدد سے ان تصویروں کو بھی پوری طرح سمجھ لیا گیا
اس طرح گویا تحریروں نے تصویروں کا احسان اتار دیا'' (صفحہ ۱۸۸)

مذکورہ اقتباس پڑھنے کے بعد معلوم ہوا کہ ان عمارتوں میں جس زبان میں عبارت لکھی گئی تھی وہ اس وقت کی عام بولی تھی، جو پہلوی زبان کے نام سے موسوم تھی اور ساسانی قوم اپنی روزمرہ گفتگو میں اسی زبان کو استعمال کیا کرتے تھے۔ جس کی تصدیق افسانے کے آخر کے پیراگراف سے ہوتی ہے۔

''ان میں کا ہر لفظ ایک مخصوص معنی کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ یعنی بولنے والا
ایک لفظ بولتا تھا اور اس سے ایک معنی مراد لیتا تھا اور سننے والا اس کے وہی
معنی سمجھتا تھا جو بولنے والا مراد لیتا تھا۔'' (صفحہ ۱۹۰)

''لیکن اسی ساری تحقیق کا خلاصہ یہ بھی ہے کہ ایک وقت میں کچھ معنی تھے جو
بعض لفظوں سے ادا ہوتے تھے، اور یہ لفظ ایک زبان سے منسوب تھے، اور
اس زبان کا تعارف ایک شخص نے کرلیا تھا، اور وہ شخص خود کو ساسان پنجم بتاتا
تھا'' (صفحہ ۹۱۔۱۹۰)

یعنی قدیم زمانے میں ایرانیوں کی ایک خاص زبان تھی اور اس زبان کی ایک خاص بات یہ بھی تھی کہ اگر کوئی ایک لفظ بولا جاتا تو اس کا ایک کے علاوہ دوسرا معنی مراد نہیں لیا جاسکتا تھا جس معنی ومفہوم کے لیے ادا کیے جاتے وہی مراد ہوتا۔ مگر آہستہ آہستہ زمانے کی کروٹ بدلتی رہی اور بادشاہ ورعایا کا زوال ہوتا رہا اور اسی طرح زبان میں بھی تغیر وتبدل ہوتا چلا گیا یہاں تک کہ وہ قوم اور وہ زبان بھی نست ونابود ہوگئی جسکا اس زمانے میں رسوخ تھا۔ اب جبکہ زمانہ بدل چکا ہے، قوم بدل چکی ہے تو زبان کی تبدیلی بھی ناگریز ہے، لیکن اس تبدیلی کے ساتھ ساتھ اس قدیم زبان کی تحقیق وجستجو بھی جاری ہوگئی، جس زبان کا اب وجود ختم ہو چکا ہے۔

''آج کا عالم یہ بتاتا ہے کہ گزشتہ زمانے میں کچھ لفظ استعمال ہوتے تھے جن کا حقیقی وجود نہیں تھا۔ وہ اس طرح کہ یہ لفظ جن معنوں میں استعمال کیے جاتے تھے دراصل ان کے معنی وہ نہیں تھے۔ دراصل ان کے معنی کچھ بھی نہیں تھے۔'' (صفحہ ۱۹۰)

یہاں پر آج کے عالم سے مراد جدید عہد کے ماہرین لسانیات ہیں جنھوں نے زبان اور لفظ و معنی کی تحقیق و تفتیش کی اور لفظوں کے معانی متعین کیے۔ جس سے لفظوں کے معانی کی شناخت قائم ہوئی، لیکن جب عہد جدید کا ماہر لسانیات اس کی تحقیق کرتا ہے تو اس زبان کی نہ کوئی شناخت ملتی ہے اور نا ہی کوئی مثال، جس سے اندازہ لگایا جاسکے کہ اس پہلوی زبان میں کون سے اور کس طرح کے لفظ مستعمل ہوتے تھے۔ جب کہ اس زبان کا کوئی نمونہ موجود نہیں ہے اسی وجہ سے جدید عہد کے عالم اس زبان کے عدم وجود کے قائل نظر آتے ہیں اور بالآخر یہ بات ثابت کر دیتے ہیں کہ نہ ایسی کوئی زبان تھی نہ اس کے کوئی معانی تھے جسے ساسان پنجم نے متعارف کرایا تھا۔

پانچواں باب

افسانوی مجموعہ "طاؤس چمن کی مینا" کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ

بائی کے ماتم دار: تجزیہ

نیر مسعود کا ایک افسانہ ''بائی کے ماتم دار'' ہے جو دو حصوں پر مشتمل ہے، مگر بیان کی گرفت ایسی ہے جو دونوں حصوں کو ایک کر دیتی ہے۔ پوری کہانی واحد متکلم میں لکھی گئی ہے۔ راوی اصل کہانی سے پہلے ایک سنا ہوا قصہ بیان کرتا ہے جو اس کے خاندان میں کئی سال قبل ایک دلھن کے بارے میں سنی گئی تھی۔ وہ کہانی اسی راوی کے خاندانی لڑکی سے متعلق ہے جو دلھن بن کر اپنے سسرال جاتے وقت راستے میں اس کی موت ہو جاتی ہے۔ اس کی تجہیز و تکفین کے بعد جب اس کا شوہر قبر کھود کر میت کے بدن سے تمام زیورات اتار کر باہر آنا چاہتا ہے تو زیوروں کے ساتھ میت بھی اس کے جسم سے چپک جاتی ہے۔ وہ اس خوف سے چلانے لگتا ہے، لوگوں کی مدد سے کسی طرح اسے بچا لیا جاتا ہے، مگر دولت کی حرص اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ وہ اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتا ہے اور بالآخر اس کی موت ہو جاتی ہے۔

دوسرا ضمنی واقعہ راوی کے دوست کی بہن کا ہے جس کا مکان راوی کے مکان کے سامنے ہے۔ جب اس کی رخصتی ہوتی ہے تو وہ ہر ایک سے گلے ملنے کے بعد راوی سے بھی گلے ملتی ہے۔ لڑکی کے گلے میں پڑے ہوئے سونے کے لمبے ہار راوی کے قمیص کے کسی بٹن سے الجھ جاتا ہے۔ اس وقت راوی کو وہ پہلا واقعہ یاد آ جاتا ہے جس کے زیوروں نے ایک آدمی کو چپکا لیا تھا اور پھر سے وہی خوف راوی کے سر پر بھی سوار ہو جاتا ہے۔

اس کے بعد اصل کہانی شروع ہوتی ہے جب راوی کا دوست گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے، تو تھوڑے دن بعد دو عمر رسیدہ میاں بیوی اس گھر میں رہنے لگتے ہیں۔ جن کی کسی سے جان پہچان نہیں ہے کچھ رشتہ دار ہیں مگر بہت دور کے، ایک ان کی خادمہ ہے جوان دونوں کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ ایک مرتبہ بڑے میاں بغیر بیوی کو بتائے کہیں چلے جاتے ہیں اسی درمیان اس بوڑھی عورت کی طبیعت خراب ہو جاتی ہے، وہ اپنے تمام زیورات پہنے ہوئے ایک دن سو جاتی ہے، اور اسی دوران بائی کی موت ہو جاتی ہے۔

اس افسانے کا یہ مختصر سا خاکہ ہے جس میں کئی کہانیاں یا واقعے بیان کیے گیے ہیں، مگر واقعات کی ترتیب میں توازن اور ایک نظم ہے۔ کہانی کی ترتیب پہلے تین واقعات راوی کے دانستہ لوگوں سے متعلق ہے اس کے بعد اصل کہانی شروع ہوتی ہے۔

افسانے میں ابتداء اور اختتام کے واقعات میں ایک گہری یکسانیت موجود ہے۔شروع میں دلھن کی موت کی خبر ہے اور آخیر میں بھی مرکزی کردار ''بائی'' کی موت پر ہی کہانی ختم ہوتی ہے۔البتہ دونوں جگہ اسباب موت بالکل مختلف ہیں مگر واقعہ یکساں ہے۔

افسانے کا ابتدائی پیراگراف کے مقابلے میں دوسرے اور تیسرے قصے میں زور کم ملتا ہے۔سب سے زیادہ زور پہلے واقعہ میں ہی پایا جاتا ہے۔جو بیانیے کی اثر انگیزی میں اور بقیہ کہانیوں میں ایک سہارا کا کام کرتا ہے جس سے پہلے واقعہ سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرے واقعہ کی تفہیم میں آسانی ہوتی ہے۔

افسانے کا بنیادی خیال انسانی خواہش کی تکمیل اور اس تکمیل کے لیے کی جانے والی کوششوں کا غیر متوقع انجام ہے۔جسے نیر مسعود نے بڑے سلیقے سے سجانے کی کوشش کی ہے۔کہانی کی شروعات اس طرح سے ہوتی ہے:

> ''یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہوگی، یا شاید کسی کو بھی نہ معلوم ہو، کہ لڑکپن میں ایک مدت تک میں دلہنوں سے بری طرح خوف کھاتا رہا ہوں۔خوف کی وجہ ایک روایت تھی جو ہمارے خاندان میں پشتوں پہلے کی ایک دلہن کے بارے میں بیان کی جاتی تھی'' (صفحہ ۱)

اس طرح یہ افسانہ Flash Back سے شروع ہوتا ہے اس بناء پر کہا جاسکتا ہے کہ نیر مسعود نے Flash Back کی تکنیک سے بھر پور فائدہ اٹھایا ہے۔ہر واقعہ ایک دوسرے کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔پلاٹ اتنا گھٹا ہوا ہے کہ کسی بھی واقعہ کو نکالنا مشکل ہو جاتا ہے مگر وقوعہ پر اتنا زور ہے کہ کردار اوجھل ہو گیے ہیں۔اس افسانے میں اگر کرداری نگاری پر نظر ڈالی جائے تو کرداروں کی کوئی اہمیت نظر نہیں آتی۔یہاں کردار بالکل معدوم ہیں مگر جس چیز کی طرف نیر مسعود نے اشارہ کرنا چاہا ہے وہ بالکل واضح ہے۔

افسانے کا اندرونی نظام میں جو Tools استعمال کیے گیے ہیں وہ مکان، زیور، سونا، کنگن، ہار وغیرہ ہیں یعنی جو شناخت افسانے کی شروعات میں بتائی گئی ہے اس میں آخیر تک تبدیلی کی کوئی صورت نظر نہیں آتی، اس طرح یہ افسانہ اس زمانے کی عکاسی کرتے ہوئے نظر آتا ہے جس وقت سماجی معاشرہ اور تہذیب وتمدن کا خاتمہ ہو رہا تھا۔ بالفاظ دیگر عہد وسطی میں بڑھتی ہوئی ترقی اور لوگوں کی بدلتی ہوئی سوچ اس حد تک پہنچ گئی تھی کہ مال ودولت کے

حصول میں بغیر کسی پرواہ کے ایک دوسرے کی جان لینے پر آمادہ ہوگیے تھے۔جن کا مقصد صرف دولت حاصل کرنا تھی چاہے وہ دولت جائز طریقے سے حاصل ہو یا نا جائز، ان کی یہ بے حسی اس قدر بڑھی ہوئی تھی کہ دولت حاصل کرنے کے لیے مردہ کے جسم سے لگے زیور تک کو بھی اتار کر اپنی الماری (تجوری) بھرنا چاہتے ہیں۔ دولت کی یہ حرص مرد وزن میں یکساں پائی جاتی ہے۔عورتیں دولت غصب کرنے کی فکر میں انسانیت تک کو بھی بھول جاتی ہیں، ان کی یہ خواہش اور حصول دولت کی بھوک اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ خیر وشر اور سماج ومعاشرے تک کو نظر انداز کر دیتی ہیں۔ ایک منظر دیکھئے کہ میت کے بدن سے کس طرح زیورات غائب ہوتے ہیں۔

> ''صاحب کی بہت سی رشتہ دار عورتیں آ گئی تھیں۔ رونا پیٹنا ہونے لگا۔ کچھ دیر بعد ماتم داروں نے بائی کے ہاتھ پاؤں اور چہرے پر منھ رکھ رکھ کے رونا اور بین کرنا شروع کر دیا۔اس میں ایک نے روتے روتے بائی کے چہرے پر سے منھ ہٹایا تو دوسری نے دیکھا کہ بائی کے کان کا بندہ غائب ہے۔اس نے پوچھا بندہ کہا گیا۔عورت بولی جہاں انگوٹھی گئی، اور ایک تیسری عورت کی طرف اشارہ کرنے لگی۔ بائی کی انگلی سے انگوٹھی بھی غائب تھی۔ یہ ہنگامے کی ابتداء تھی۔ دیکھتے دیکھتے سب نے ایک دوسرے کو چوری لگانا اور بائی کے ساتھ اپنا قریبی رشتہ بتانا اور ان کے زیوروں پر اپنا حق جتانا شروع کیا۔بات بڑھتے بڑھتے یہاں تک بڑھی کہ لڑنے والیاں بائی پر لپک پڑیں اور زرا دیر میں ان کا مردہ بدن زیوروں سے خالی۔عورتوں کی اصطلاح میں ننگا ہو گیا'' (صفحہ۲۴)

موت کی خبر سن کر آس پاس کی عورتیں آتی ہیں اور بائی سے لپٹ لپٹ کر بین کرتی ہیں اور بائی کے بدن سے تمام زیورات ایک ایک کر کے چراتی چلی جاتی ہیں جب ایک عورت اس چوری میں پکڑی جاتی ہے تو وہ دوسری اور دوسری تیسری عورت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔اس طرح جب ہر عورت بائی کے زیورات کی چوری میں شریک نظر آنے لگی تو ایک ہنگامہ برپا ہونے لگا۔میت کے تجہیز و تکفین کے بعد وہ بوڑھے میاں بھی اس مکان کو چھوڑ کر کہیں چل دیتے ہیں اور کہانی ختم ہوجاتی ہے۔

عہد حاضر میں Globalization نے تمام انسانوں کے تصورات واقدار کو مسمار کر کے رکھ دیا ہے۔ سوچنے سمجھنے کی قوت سلب کر دی ہے۔ چھوٹے بڑے، مرد وعورت بوڑھے اور بچے میں تمیز کی صلاحیت کو ختم کر دیا ہے۔ ہر انسان کی روح کو زخمی کر دیا ہے تو ایسی حالت میں انسانی تشخص کیسے برقرار رکھا جا سکتا ہے۔ اسی Globlize کا نتیجہ ہے کہ لوگ اپنی تہذیب اپنا کلچر اور اپنا سماج تک نظر انداز کرتے چلے جا رہے ہیں اور خاص کر وہ لوگ جو نئی نسل کے پیدوار ہیں۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ یہ افسانہ انہی تمام مسائل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پرانے خیالات کے لوگوں میں تو کچھ سماجی اقدار موجود ہیں جسے نیر مسعود نے بائی کے شوہر کی طرف اشارہ کیا ہے جو افسانے کے آخری پیراگراف میں بیان کیا گیا ہے۔

''اسی ہفتے ایک دن میں اپنے کمرے کا سڑک کے رخ والا دروازہ کھولا تو دیکھا صاحب کی ڈیوڑھی کے سامنے گھریلو اسباب سے لدے ہوئے دو تانگے کھڑے ہیں اور ان کے پاس محلے کے کچھ لوگ آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ میں نے یہ بھی دیکھا کہ چھجے پر سے گملوں کی قطار غائب ہے۔ میں وہیں کھڑا رہا۔ کچھ دیر بعد صاحب ڈیوڑھی سے نکلے۔ انھوں نے دروازہ باہر سے بند کیا، کنڈی میں پیتل کا بڑا سا قفل لگایا اور کنجی محلے کے ایک بزرگ کے ہاتھ میں دے دی۔'' (صفحہ ۲۸۔۲۷)

اس اقتباس کو بغور پڑھیے تو پتا چلتا ہے کہ یہاں پر افسانہ نگار نے بڑی ہی فنی چابکدستی سے کام لیا ہے۔ وہ ''صاحب'' اپنی بیوی کی وفات کے بعد جب گھر چھوڑ کر جاتا ہے تو دروازہ بند کر کے پیتل کا ایک بڑا سا تالا بھی لگاتا ہے۔ مگر اس تالے کی کنجی ایک بزرگ کے ہاتھ میں دے دیتا ہے۔ اس بوڑھے کا گھر چھوڑ کر جانا عہد وسطی کی مٹتی ہوئی تہذیب کا اشاریہ ہوسکتا ہے، کیونکہ اس زمانے میں سائنس کی نئی نئی ایجادیں ہو رہی تھیں تمام انسانوں کی عقل شعور کو اپنی طرف ملتف کر چکی تھیں اور پرانی قدروں کو مسمار کر کے اپنا سکہ جما چکی تھیں۔ ہر انسان کے جذبات وخیالات کو بری طرح اپنی گرفت میں کر چکی تھی۔ جس کا لامحالہ نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ اپنی تہذیب وثقافت کو بھول چکے تھے اور ان کے اندر حرص اپنا آشیانہ بنا چکا تھا۔ اسی لیے وہ شخص تالے کی کنجی ایک بوڑھے بزرگ ہاتھ میں ہی دیتا ہے لہٰذا وہ بوڑھا

بچی کچی تہذیب کا امین اور اس کا پاسدار بھی ہوسکتا ہے۔

افسانہ نگار اگر چاہتا تو دوسرے کے ہاتھ میں یا کسی رشتہ دار کے ہاتھ میں بھی وہ کنجی دے سکتا تھا مگر افسانہ نگار نے ایسا نہیں کیا۔ کیونکہ وہ بخوبی واقف ہے اس تہذیب سے، اس معاشرے اور اس سماج سے، جس میں وہ سانسیں لے رہا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ بوڑھے کے علاوہ کسی اور کے ہاتھ میں یہ کنجی دی گئی تو جو تہذیب بچی ہے وہ بھی بالکل ختم ہو جائیگی اور اسے یہ بھی معلوم ہے کہ وہ بوڑھا زیادہ عرصے تک زندہ نہیں رہ سکتا ہے پھر بھی اسی کے ہاتھ میں کنجی تھما دیتا ہے کہ جب تک ہے اس وقت تک تو اپنی تہذیب برقرار رکھ سکتا ہے۔ اگر کسی اور کے ہاتھ دیتا تو ظاہر ہے کہ جو تھوڑی تہذیب باقی ہے وہ بھی بائی کے بدن کی طرح بالکل ننگا ہو جاتا۔

اہرام کا میر محاسب: تجزیہ

نیر مسعود کا آخری افسانوی مجموعہ ''طاؤس چمن کی مینا'' میں شامل دوسرا افسانہ ہے، جس میں ایک قدیم اہرام (مینار) کی تعمیر کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ ''اہرام کا میر محاسب'' یہ صرف چار صفحات کا افسانہ ہے۔ اس مجموعہ میں شامل تمام افسانوں سے الگ اور مختصر ہے، اہرام عربی کا لفظ ہے، اور ہرم کی جمع ہے۔ جس کے معنی (مینار) اور مخروطی شکل کی عمارت کے ہیں۔

افسانے کا مرکزی خیال یہ ہے کہ قدیم افسانے میں ایک عمارت تعمیر کی گئی تھی لیکن اس عمارت کا اندازہ نہ کوئی مورخ لگا سکتا تھا نہ ماہر تعمیرات اور نا ہی ترقی یافتہ آلات تعمیرات، کہ یہ عمارت کتنی قدیم ہے۔ لیکن بادشاہ وقت نے اہرام کی ایک سل پر لکھی ہوئی یہ عبارت دیکھی:

''ہم نے اسے چھ مہینے میں بنایا ہے، کوئی اسے چھ مہینے میں توڑ کر تو دیکھا دے''

بادشاہ وقت کے لیے یہ جملہ چیلنج (Challenge) کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ چھ مہینے تک دن ورات توڑنے کے عمل پر معمور ہونے کے باوجود ایک تہائی حصہ بھی نہ توڑ سکے تو بادشاہ کو بڑی مایوسی ہوئی، اس عمارت کے ایک طاق میں قدیم زمانے کے سونے اور زیورات سے بھرا ہوا ایک مرتبان ملا جس پر ایک اور عبارت لکھی ہوئی تھی۔ ''تو تم اسے نہیں توڑ سکے۔ ''اپنے کام کی اجرت لو اور واپس جاؤ''، پھر بادشاہ وقت کے حکم سے ان چھ مہینوں کے اخراجات اور اس مرتبان سے نکلنے والے خزانے کی قیمت کا اندازہ لگایا گیا تو بالکل اتنی ہی قیمت نکلی جتنے اخراجات ہوئے تھے۔

اس افسانے میں موضوع یا تھیم کا اندازہ لگانا نہایت مشکل ہے۔ کئی کئی بار پڑھنے کے بعد بھی کوئی ایک حتمی فیصلہ لینا میرے لیے مشکل ہو رہا ہے۔ مصنف جب علی گڑھ تشریف لائے تو اس افسانے کے توسط سے سوال قائم کیا گیا تھا کہ اس افسانے کا موضوع کیا ہے آپ ذرا اس کی طرف اشارہ کر دیں، تو مہربانی ہوگی تو انھوں نے کہا کہ محمود ایاز ہ کا ایک خط اسی افسانے کے سلسلے میں آیا تھا اس میں انھوں نے لکھا کہ اس افسانے کا (تھیم) ''قرب سلطانی کا خوف ہے''۔

اس قول کے مطابق زیرِ نظر افسانہ کا جب ہم مطالعہ اور تجزیہ کرتے ہیں تو ہمیں ذہن کے پردے پر کئی سوالات ابھرتے اور جھلملاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

(۱) بادشاہ وقت کا تقرب،
(۲) تقرب حاصل ہونے کے باوجود بادشاہ سے خوف کا اندیشہ
(۳) جو شخص بادشاہ کا اتنا قریب ہوا سے نظر انداز کیوں کر کیا جا سکتا ہے۔
(۴) جس شخص کو حساب میں مکمل دسترس حاصل ہو اس سے غلطی کیسے ہو سکتی ہے۔
(۵) جبکہ وہ شخص حساب و کتاب میں شہرت یافتہ ہے۔
(۶) اس کے مدمقابل کسی کو یہ اہمیت حاصل نہیں، اور اس کے سامنے کوئی دوسرا حساب نہیں لگا سکتا۔
(۷) ایسا شخص جس کے حساب میں ریت کے ایک ذرہ برابر فرق نہیں پڑ سکتا، اسے اس مرتبان کا اور اخراجات کا اندازہ کرنے میں کیسے غلطی ہو گئی۔

یہ چند معروضی سوالات ہیں جن کے پیچھے تہہ در تہہ معانی و مفہوم چھپے ہوئے ہیں۔ افسانہ پڑھتے وقت ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار اپنی پوری بات قاری پر واضح نہیں کرتا بلکہ اشارے اور کنائے میں اپنی بات کہہ کر آگے بڑھنا چاہتا ہے اور قاری پوری کہانی کو ایک نثر کی طرح پڑھتا چلا جاتا ہے، مگر قاری کو جو چیز اپنے گرفت میں لیے رہتی ہے وہ اس کا تجسس ہے۔ اپنے اردگرد کے ماحول اور Situation سے کسی طرح دوسری طرف بھٹکنے نہیں دیتا۔ بہر صورت یہ افسانہ میرے لیے بہت مشکل ہو رہا ہے کہ میں تجزیہ کیسے کروں۔ اس افسانے سے زیادہ مشکل مجھے اور کوئی افسانہ نہیں لگا، لہٰذا اب میں قارئین پر چھوڑتا ہوں کہ وہ اس افسانہ کا تجزیہ کسی اور طریقے سے کریں۔

نوشدارو: تجزیہ

نیر مسعود کا فن بنیادی طور پر رمزو اشارات کا فن ہے۔ ان کے یہاں پائی جانے والی موت۔ بوسیدگی۔ کہنگی اور مایوسی کا جو عنصر ہے وہی ماضی سے لگاؤں کے آثار دریافت کرتے ہیں۔ جو اس افسانے میں گزرتے ہوئے زمانوں کی تلاش کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اس لیے بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانے قاری کے ذہن پر نہ صرف واقعیت اور زمان ومکان کی مروجہ تعریف پر ایک سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں بلکہ یہ احساس بھی کراتے ہیں کہ نیر مسعود ایک منفرد افسانہ نگار ہیں۔

نیر مسعود کا یہ افسانہ اسی فضا میں پروان چڑھتا ہے جو ماضی کی تلاش سے وابستہ ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک قدیم تہذیب اپنی ساری جزئیات کے ساتھ ہماری نظروں کے سامنے زندہ ہو رہی ہے۔

''نوشدارو'' فارسی لفظ ہے جس کے معنی شراب، تریاق، اور ایک قسم کی معجون جو خوش ذائقہ اور فرحت بخش ہوتی ہے'' کے ہیں۔ اس افسانے میں ایک بوڑھے حکیم کا ذکر ہے جو پورے شہر میں معروف ہے قسم قسم کی جڑی بوٹیوں سے معجون تیار کر کے لوگوں کا علاج کیا کرتا ہے۔ اس معجون کا تعارف خود افسانے کا کردار وہ بوڑھا حکیم بھی کراتا ہے کہ یہ ''ہزاروں سال پرانا بادشاہی نسخہ ہے اور اس کا کام اس وقت شروع ہوتا ہے جب کوئی دوا کام نہیں کرتی''، مگر زمانے کی تبدیلی اور وقت کے گزران کے ساتھ ساتھ سبھی چیزیں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ حکیمی دواؤں کی جگہ انگریزی دوا اپنا قدم جما لیتی ہیں اور آہستہ آہستہ ساری چیزیں ختم ہو جاتی ہیں۔ اسی مناسبت سے اس افسانے کا نام ''نوشدارو'' رکھا گیا ہے۔ جسے نیر مسعود نے صیغۂ واحد غائب Third Person میں بیان کیا ہے۔

افسانے کی بنیاد شروع کے دو تین پیراگراف پر ایسے منحصر ہے جیسے کہ ایک عظیم الشان مکان کا انحصار اس کی نیو پر ہوتا ہے۔ افسانے کا ابتدائی دو تین پیرگراف ملاحظہ کیجیے۔

> ''سیدھی گلی کے آخری میں بائیں ہاتھ پر احاطہ تھا جس کے ایک سرے پر پڑا ہوا تخت اب شاید استعمال نہیں ہوتا تھا۔ دھوپ اور برساتوں نے اس کی ہئیت بگاڑ دی تھی۔ چولیں ڈھیلی ہو گئی تھیں اور چاروں پائے ایک ہی طرف

جھکے ہوئے تھے۔ پھر بھی وہ استعمال ہوسکتا تھا'' (صفحہ ۳۷)

''درخت کے تنے سے کچھ ہٹ کر ایک ڈیوڑھی کا ادھ کھلا دروازہ تھا۔ ڈیوڑھی کے اوپر ایک ایک کمرے کے بند دروازے نظر آرہے تھے۔ کمرے کے اوپر مکان کی چھت تھی جس کی پتلی منڈیر پر درخت کی کچھ شاخیں اس طرح ٹکی ہوئی تھیں جیسے تھک جانے کے بعد ستا رہی ہوں'' (ایضاً)

''آسمان پر منڈلاتی ہوئی ایک چیل نیچے جھکی اور دم بھر میں منڈیر پر آ بیٹھی۔ پھیلتے سکڑتے پروں اور اوپر نیچے کرتے کرتے اس نے ارادہ بدل دیا، اپنے بدن کو اچھالا اور آسمان میں غائب ہوگئی۔'' (ایضاً)

مذکورہ اقتباسات پڑھنے کے بعد یہ افسانہ قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ آخر کیوں تخت برسوں سے باہر پڑا ہے۔ پھر آسمان سے اڑتی ہوئی چیل اس مکان کی چھت کے منڈیر پر آکر کیوں بیٹھی ہے۔ جب قاری اس جملے کو پڑھتا ہے تو یہ انکشاف کرتا ہے کہ کسی کے مکان پر چیل کا بیٹھنا تو بدشگونی کی علامت سمجھی جاتی ہے۔ اس کے بیٹھنے سے قاری کا ذہن فوراً اسی طرف منتقل ہوتا ہے، اس لیے قاری وہیں پر رک کر سوچنے لگتا ہے کہ اس کہانی میں کچھ انہونی ضرور ہونی ہے اور یہی تجسس پوری کہانی کو پڑھنے پر مجبور کرتی ہے۔ جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے ویسے ویسے ہر ایک پیراگراف کے جملے کی وضاحت خود بخود ہوتی جاتی ہے۔ مثلاً شروع کے پیراگراف پڑھنے کے بعد جب ہم اس مقام پر پہنچتے ہیں۔

''بتیس سال پہلے ابا نے عطاری کا کام چھوڑ دیا تھا۔ اصل میں ان سے دواؤں کی پہچان میں بھول چوک ہونے لگی تھی۔۔۔ دوسرے دن انھوں نے دکان ختم کر دی۔ دکان کا سامان، دوائیں، عرق ورق کچھ دن تک سینت کر رکھے رہے، پھر ایک دن اٹھے اور سب چیزیں دوسرے عطاروں کو بیچ دیں۔ جو بچ گئیں وہ خود سائیکل پر لادلاد کر ادھر ادھر بانٹ آئے۔ اچھا بھلا اپنے بیٹھنے کا تخت اندر سے اٹھوا کر باہر کھلے میں ڈالوا دیا اور کئی دن تک کسی سے کچھ نہیں بولے'' (صفحہ ۴۶)

شروع کے پیراگراف پڑھنے کے بعد قاری کچھ دیر تک اسی بھول بھلیاں میں بھٹکتا رہتا ہے۔ لیکن جب وہ دسویں صفحے پر مذکورہ اقتباس پڑھتا ہے تو اس کی وہ تمام الجھی ہوئی گرہیں یہاں پر خود بخود سلجھ جاتی ہیں کہ وہ تخت کئی سال سے باہر کیوں پڑا ہوا تھا۔ اس سائیکل کی حالت کیوں اتنی بوسیدہ ہوگئی تھی اور ہنڈل میں پرانے کپڑوں کی پوٹلیاں کیوں لٹک رہی تھیں اور جب کہانی کچھ اور آگے بڑھتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس حکیم کی موت ہوگئی ہے، یہاں پر وہ چپل والی علامت بھی کھل کر سامنے آجاتی ہے جس کے مکان پر وہ آکے بیٹھی تھی۔

افسانے کی ساخت وبافت لکھنوی فضا میں رچی بسی ہے۔ یہ افسانہ بھی اسی شہر لکھنو سے تعلق رکھتا ہے جس میں نیر مسعود نے اپنی پوری زندگی بسر کی ہے۔ وہی لکھنؤ جو بادشاہوں اور عظیم شخصیتوں کا گہوارہ تھا وہ لکھنؤ جو اپنی تہذیب وثقافت میں نمایاں تھا، وہی لکھنؤ جہاں علم وہنر کا خزانہ تھا۔ مگر حالات اور وقت کی گردش نے ان سب چیزوں کو ختم کردیا۔ یہ بات بھی مشہور ہے کہ ایک زمانے میں حکیموں کا بول بالا تھا اور قدیم زمانے میں بیماریوں کا علاج زیادہ تر حکیمی دواؤں سے ہوتا تھا۔ حکیم نعمان کے نام سے کون متعارف نہیں جنھوں نے اپنی حکیمی کی وجہ سے ہی دنیا میں نام پیدا کیا۔ مگر اب انگریزی دواؤں نے آکر اس کی اہمیت ختم کردی۔ سائنس کی ترقی اور زمانے کے بدلتے ہوئے اقدار سے متاثر ہوکر انسانوں کی بدلتی ہوئی سوچ نے اس حکیمی دوا سے دست بردار کردیا، اور نئی نسل نے اسے چھوڑ کر انگریزی دوا پر اعتماد کرلی۔ جس کی واضح مثال افسانے میں موجود کشن چند کا پوتا لال چند کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ جب حکیم یعقوب کا بیٹا یوسف، کشن چند کی دکان پر جاتا ہے تو اس دوکان کی ہیئتی شکل اتنی تبدیل ہوچکی ہوتی ہے کہ خود یوسف نہیں پہچان پاتا ہے، ایک اقتباس دیکھیے:

> ''کیوں بھائی صاحب'' آنے والے نے زرا جھک کہ پوچھا، یہاں کہیں کشن چند عطار کی دکان۔۔۔۔۔''
>
> ''یہی ہے'' بیٹھے ہوئے آدمی نے اس کا جملہ پورا ہونے سے پہلے ہی جواب دیا۔ دکان تو یہی ہے لیکن اب۔۔۔ ویسے ہم پٹینٹ حکیمی دوائیاں بھی رکھتے ہیں۔ آنے والا کچھ کہتے کہتے رکا۔ ایک دفعہ پھر اس نے کمرے کے اندر نظر دوڑائی۔ اس بار اسے دروازے سے ٹکا ہوا وہ چوکور سائن بورڈ بھی دکھائی دیا جس پر صلیب کے چھوٹے سے سرخ نشان کے نیچے ''کشن چند اینڈ سنس'' اور اس کے نیچے ''انگریزی دواخانہ'' لکھا ہوا تھا۔'' (صفحہ ۴۰)

یہ بیان محض نہیں ہے کہ ''کشن چند اینڈ سنس'' انگریزی دواخانہ'' اور'' ویسے ہم پیٹینٹ حکیمی دوائیاں بھی رکھتے ہیں'' ایسے جملے ہیں جو خود بخود اس طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ وہ زمانہ ختم ہوگیا جس میں حکیم اپنی حکیمی دواؤں سے علاج کیا کرتے تھے اور یہ صرف حکیمی دوا ہی نہیں بلکہ اشارہ ہے اس مشرقی روایت کا جس میں پرانے لوگ ابھی بھی قدیم روایتوں اور رسم و رواج سے منسلک ہیں، جس کی مثال حکیم یعقوب اور ان کے شاگرد کشن چند کی ہے جب کہ نئی نسل اپنے کو ان پابندیوں سے الگ کر کے نئی سوچ اور نئی زندگی گزارنے کی جدو جہد کرنے پر مصر ہے۔

اس طرح یہ پورا افسانہ اپنے تمام جزئیات و تفصیلات کے ساتھ پورا ہوتا ہے۔ افسانے کی تکنیک لہجہ اور انداز بیان قصہ گوئی کے انداز سے قریب ہے۔ جس طرح قصہ گوئی میں دھیرے دھیرے واقعات کو سننے والے پر ظاہر کرتے ہوئے بیان کرنے والا قصہ سناتا ہے اسی طرح اس افسانے میں بھی سارا واقعہ قصے کے طور پر بیان کیے گیے ہیں۔

زیر بحث افسانہ ایک گھریلو اور معاشرتی نظام کے تمام ترفرسودہ اور روایتی طور طریقوں میں جکڑا ہوا نظر آتا ہے یہاں نئی تہذیب اور پرانی روایات کے مختلف رجحانات کا فرق ابھر کر سامنے آتا ہے۔ جہاں نوجوان اور بوڑھا حکیم الگ الگ نظریئے کی نمائندگی کر رہے ہیں۔ پرانے لوگ جو ابھی بھی قدیم روایتوں اور رسم و رواج سے منسلک ہیں جب کہ نئی نسل اپنے کو ان پابندیوں سے الگ کر کے نئی سوچ اور نئی طرز فکر زندگی گزارنے کی جدو جہد کر رہے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ کہانی ہمارے لیے ایک اہم افسانہ بن جاتا ہے۔

نُدبہ: تجزیہ

نیر مسعود کا مشہور افسانوی مجموعہ ''طاؤس چمن کی مینا'' میں شامل یہ چوتھا افسانہ ہے۔ نیر مسعود کے بارے میں عام رائے یہ بن چکی ہے کہ ان کے افسانے بے حد مشکل ہوتے ہیں، ان کا کوئی بھی افسانہ جب تک قاری پوری طرح سے اپنی توجہ مرکوز نہ کرلے گرفت میں نہیں آتا، لیکن یہ بات بھی قابل تسلیم ہے کہ کہانی میں اگر الجھاؤ پیدا نہ ہوتو قاری کو پڑھنے یا سمجھنے میں بھی کشش کی صورت باقی نہیں رہتی، ان کے ہر افسانے میں ایک قصے کے اندر کئی ذیلی قصے شامل ہوجاتے ہیں، مگر ان کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ ان ذیلی قصوں میں کوئی ایسا واقعہ یا جملہ ضرور داخل کر دیتے ہیں جس سے اصل قصے کی مرکزیت پر توجہ مبذول ہوجاتی ہے۔ اور یہی نیر مسعود کا فن ہے۔

یہ کہانی ''ندبہ'' ان کی دوسری کہانیوں کے بالمقابل اتنی مبہم اور غیر واضح تو نہیں مگر نیم روشن ضرور ہے۔ اس کہانی میں بھی اصل قصہ کے علاوہ دو ذیلی قصے شامل ہیں، مگر جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے ویسے ویسے ان ذیلی قصوں کی کڑیاں اصل واقعہ سے مل کر کہانی کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے ایک دلچسپ افسانہ بنا دیتی ہیں۔

افسانہ واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوا ہے جس کا مختصر خاکہ یوں پیش کیا جاسکتا ہے، کہ راوی اپنی زندگی کا بیشتر حصہ سیر و سیاحت میں گزار دیتا ہے۔ وہ برسوں تک ہندوستان کی اس قدیم سرزمین کے اجاڑ علاقوں میں گھومتا پھرتا ہے جہاں چھوٹی چھوٹی برادریاں موجود تھیں اور ہر علاقے کی برادری دوسری برادری سے مختلف تھی۔ راوی جس برادری میں جاتا ہے اس برادری کے لوگ ایسے ہیں کہ پڑھنا لکھنا تو دور کی بات، وہ مافی الضمیر کو لفظوں کی شکل بھی نہیں دے سکتے۔ راوی نہ ان کی زبان سمجھ پاتا ہے اور نہ وہ لوگ راوی کی زبان کو، دونوں صرف اشاروں سے کام چلاتے ہیں مگر راوی چونکہ ایک پڑھا لکھا شخص ہے اس لیے وہ ان برادریوں میں ایک کاغذ پر اپنا نام اور پتا لکھ کر تقسیم کرتا رہتا ہے۔

اس سفر سے تھک کر وہ گھر واپس آجاتا ہے کچھ عرصہ بعد اسی اجاڑ علاقے کے چند لوگ اس پرزہ کو لے کر راوی کا پتا معلوم کرتے کرتے اس کے شہر پہنچتے ہیں۔ وہ لوگ راوی سے مل کر کچھ کہتے ہوئے گاڑی کی طرف اشارہ کرتے ہیں پھر راوی کے گھٹنے چھوتے ہیں اس سارے واقعے میں راوی کو صرف ایک ہی بات سمجھ میں آتی ہے کہ وہ کہہ رہے ہیں کہ ''وہ آخری آدمی ہے'' مگر راوی ان کی کوئی مدد نہیں کرپاتا۔ بالآخر وہ لوگ اس شہر سے پھر انہی اجاڑ

علاقوں کی طرف بڑھ جاتے ہیں، اور کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

افسانے کا یہ مختصر سا خاکہ ہے جسے افسانہ نگار نے اپنی فنکارانہ جزئیات سے ایسا سنوارا ہے کہ ہر گوشہ منور ہوتا چلا جاتا ہے۔

اس کہانی کو اگر ہم صرف ہندوستان کی زبان پر محمول کریں تو ہماری توجہ سب سے پہلے اردو زبان کی ابتدائی ارتقاء پر مرکوز ہوتی ہے اور تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ زبان کی ابتداء بیک وقت نہیں ہوئی۔ وہ قوم یا وہ نسل جس وقت غاروں، جنگلوں اور ایسے علاقوں میں بسی تھی جہاں انسانوں کا گزر ممکن نہیں تھا۔ اس وقت اس نسل یا قوم کی اپنی کوئی زبان تھی نہ تہذیب، وہ وحشیانہ زندگی بسر کرتی تھی اور اپنا سارا کام اشاروں والی زبان میں انجام دیا کرتی تھی مگر جیسے جیسے انسانوں میں شعور پیدا ہوتا گیا ویسے ویسے وہ ترقی کرتے گیے اور زبان کی ترویج ہوتی گئی، ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''یہ چھوٹی چھوٹی برادریاں تھیں اور ہر برادری دوسری برادری سے مختلف تھی، یا کم سے کم مجھ کو مختلف معلوم ہوتی تھیں۔ ان برادریوں کو دیکھنا اور کچھ کچھ دن ان کے ساتھ گزارنا اس مسافرت میں میرا مشغلہ تھا۔۔۔۔''

''میں ان لوگوں کے بارے میں زیادہ معلومات حاصل نہیں کر سکا، اس لیے کہ گرچہ میری زبان وہ کچھ کچھ سمجھ لیتے تھے لیکن ان کی بولیاں میری سمجھ میں نہیں آتی تھیں اور ہماری گفتگو اشاروں میں ہوتی تھی'' (صفحہ ۵۴)

افسانہ نگار نے یہاں پر جس برادری کا ذکر کیا ہے وہ صرف ایک برادری نہیں ہے بلکہ یہ استعارہ ہے افراد کے مجموعے کا، یہ استعارہ ہے ایک نسل کا جو زبان کے لحاظ سے معدوم ہے، کسی برادری کا تعلق جب افراد یا نسل سے ہوتا ہے تو اس نسل کی شناخت اس کی مادی، تہذیبی، اور لسانی تشخص کی بناء پر ہوتی ہے جو اس برادری کو میسر نہیں۔ اسی لیے وہ برادری یعنی آدمیوں کی وہ ٹولی راوی کے دروازے پر نہیں بلکہ شہر کے اس بیچ بازار میں آکر رکتی ہے جہاں چاروں طرف دکانیں ہیں، پکی سڑکیں ہیں، لوگوں کی آمد ورفت ہے، جہاں مختلف لوگوں کا تبادلہ خیال ہوتا ہے۔ وہ لوگ یہاں پر اس لیے آتے ہیں تا کہ ان کی زبان کا تحفظ ہو سکے۔ مگر وہ دکاندار انھیں دیکھ کر حیرت زدہ ہیں۔ انھیں اپنانے کے بجائے ترچھی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ راوی کہتا ہے۔

''دکانیں کھلنے کا وقت ہو گیا تھا، لیکن زیادہ تر دکانیں بند پڑی تھیں۔ دکان دار البتہ موجود تھے اور ایک ٹولی بنائے ہوئے آپس میں چہ می گوئیاں کر رہے تھے۔ مجھ کو دیکھ کر سب میری طرف بڑھ آئے۔''

''یہ کون لایا ہے؟'' میں نے پرزہ انھیں دکھا کر پوچھا،

انھوں نے کچھ کہے بغیر شمال کی طرف اترنے والی اس بے نام کچی سڑک کی طرف اشارہ کر دیا جس کے دہانے کو بازار کے کوڑا گھر نے قریب قریب بند کر دیا تھا، میں نے اُس طرف دیکھا۔ ایک نظر میں مجھے ایسا معلوم ہوا کوڑا گھر کی حد سے باہر تک کوڑے کے چھوٹے چھوٹے ڈھیر لگے ہوئے ہیں، لیکن دوسری نظر میں پتا چلا کہ یہ زمین پر بیٹھے ہوئے آدمیوں کی ٹولی ہے۔

''یہ کون لوگ ہیں؟'' کسی دکان دار نے مجھ سے پوچھا۔

''کوئی برادری معلوم ہوتی ہے'' میں نے کہا اور اُدھر بڑھنے کو تھا کہ ایک اور دکان دار بولا:

''انھیں آپ نے بلایا ہے؟''

''نہیں''، میں نے کہا۔

''ملنا تو آپ ہی سے چاہتے ہیں۔''

''مگر میں نے انھیں بلایا نہیں ہے۔''

اچھا ان کی گاڑی تو ہٹوائیے۔ راستہ رک رہا ہے۔'' (صفحہ ۵۹۔۵۸)

یہاں پر دکان علامت ہے ایک تہذیب کی، مادی اشیاء کی، خوشحالی کی، چند آدمیوں کی ٹولی شہر کے بازار میں اس لیے آئی ہے تا کہ اسے بھی وہ لوگ اپنا سکیں۔ اپنی تہذیب وتمدن میں اسے بھی رنگ سکیں اور وہ سہولتیں اور آرائشیں انھیں بھی میسر ہو سکیں جن سے وہ اپنا وقار اور اپنی شناخت قائم کر سکیں۔ دکان دار اس تہذیب وتمدن کے وارث کی علامت بھی ہو سکتے ہیں اور اس دور کے حاکم بھی، جو اجاڑ علاقوں کے لوگوں کی ظاہری ہیئت کو دیکھ کر وہ اہمیت نہیں دیتے۔ کوئی انھیں فقیر، کوئی چور تو کوئی انھیں توہین کی نظر سے دیکھتا ہے، صرف تنہا راوی ہے جس کے دل

میں رحم کا شائبہ موجود ہے۔ جس کا اندازہ دکان دار اور راوی کے مابین ایک گفتگو سے ہوتا ہے
چنانچہ راوی کہتا ہے:

''کیا انھوں نے کسی سے کچھ مانگا ہے؟''
''ابھی تک تو نہیں'' مجھے جواب ملا ''ہم تو جس وقت سے آئے ہیں یہ کاغذ دکھا دکھا کر سب سے آپ کا پتا پوچھ رہے تھے۔''
''کس بولی میں؟''
''اشارے سے۔''
''پھر؟'' میں نے پوچھا ''اشارے سے بھیک تو نہیں مانگ رہے تھے؟''
''مگر ان کا حلیہ تو دیکھئے''
''دیکھ رہا ہوں۔''
''اور گاڑی''۔۔۔سب سے بلند آواز والا دکاندار بولا۔
''وہ بھی دیکھ رہا ہوں۔''
''۔۔۔اور گاڑی میں کس کو بیٹھا لائے ہیں؟ ابھی ختم ہو جائے تو ٹھکانے لگانے کے لیے ہمارے ہی سامنے نہیں روئیں گے؟ سب کھانے کمانے کے ڈھنگ ہیں۔'' (صفحہ ۶۱۔۶۰)

دکان دار کو قدیم زمانے کی بنی ہوئی لکڑی کی گاڑی اور اس میں بیٹھا ایک معذور اور خستہ حال بوڑھے پر تو نظر جاتی ہے مگر اس عورت پر ان کی نظر نہیں ٹھہرتی جس کے اندر نمو کی رمق اور حرارتِ زندگی موجود ہے۔
وہ گاڑی اس نسل یا اس قوم کی علامت ہو سکتی ہے جن کی زبان رفتہ رفتہ ختم ہو چکی ہے بوڑھا آدمی اور اس کی آواز کو ایک بیمار کتے سے تشبیہہ دی گئی ہے اور یہ دونوں علامتیں بھی اسی گروہ کے زوال کی علامت بن جاتے ہیں جن کے اندر ترقی کی کوئی صورت نہیں رہتی اور اس گاڑی میں عورت کا ذکر اس لیے ہے کہ عورت علامت ہے زندگی کی، تخلیق کی۔ پیدوار کی اور سب سے بڑھ کر وجود بخشنے کی۔ اسی لیے وہ بوڑھے کی نشست کو بار بار درست کرتی ہوئی نظر آتی

ہے۔لیکن اس کے باوجود اس گروہ کے ہر شئے اور ہر فرد خستہ، غبار آلود اور بوسیدہ نظر آتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ گاڑی بھی گودڑ سے بھری ہوئی نظر آتی ہے اور ان سب کا تعلق اسی ایک نسل یا قوم سے ہے جن کا وجود ختم ہو چکا ہے۔

اس طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اس افسانے میں اس جلتی بجھتی زندگی کی شدت کو خاطر نشان کر کے اس پورے عمل کو ایک مرکزی حیثیت دی گئی ہے اور اسے ایک محور پر لانے کے لیے صرف ایک حساس عورت اور راوی کا المیہ نہیں بلکہ ایک پوری نسل کا المیہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ جہاں سماجی، ثقافتی، سیاسی، معاشرتی اور معاشی ماحول میں انحطاط پذیر برادری کی شکل میں ابھر کر سامنے آتی ہے۔

زیر نظر افسانہ لسانی اظہار کی کسی روحانی تشفی کا وجود بھی ہوسکتا ہے۔ جسے نیر مسعود نے اس وجودی واردات کو پیش کرتے ہوئے (ندبہ) میں زبان کی نارسائی کی تھیم کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اور ہماری ساری توجہ اس بات پر مرکوز ہو جاتی ہے کہ زبان کے توسط سے باطن کا اظہار ممکن ہے یا نہیں۔ کیا آدمی کے باطن کو الفاظ دائمی شکل دے سکتے ہیں؟ اور کیا زبان حقیقت کا بیان کرسکتی ہے؟ اس طرح راوی اور قاری کی سوچ یکساں محسوس ہوتی ہے۔ کہانی کے راوی کا تجسس اور اس کی اضطرابی کیفیت زبان کی حقیقت اور اس کے وجود کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔

یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی ایک نوحہ اور ندبہ کی شکل میں تبدیل ہو جاتا ہے کہ راوی کا پرزے پر نام محض ہے جن کے کوئی معنی نہیں، وہ صرف ایک زبان میں لکھا ہوا لفظ تھا جس سے علم حاصل ہوا۔ مگر اس سے اب کوئی رہنمائی حاصل نہیں ہوتی، اس اعتبار سے زندگی کی تشکیل تو بھی نہیں ہوئی، کیونکہ آدمی کے اظہار کا وسیلہ زبان ہے مگر اب اس کی اہمیت پر ایک سوالیہ نشان قائم ہوگیا، آج جب کہ یہ بحث بہت زوروں پر ہے کہ زبان انسانی زندگی اور اس کی تہذیب کی تشکیل کرتی ہے اور انسان زبان کا دست نگر ہے۔ اس کے باوجود راوی جب یہ دیکھتا ہے کہ اس شہر کے بارسوخ اور اہل ثروت ہی انھیں کوئی اہمیت نہیں دیتے تو میں اکیلا کیا کرسکتا ہوں، اس لیے وہ بھی اپنا قدم پیچھے کھینچ لیتا ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے:

> ''میں ان کی آنکھوں کے ٹھیک سامنے ہونے کے باوجود انھیں شاید نظر نہیں آرہا تھا، ان کی پیش قدمی کے ساتھ میں الٹے قدموں آہستہ آہستہ پیچھے ہٹ رہا تھا، میرے کان ان کی آوازوں پر اور نگاہیں ان کی جنبشوں پر لگی ہوئی تھیں، وہ کوئی داستان سنا رہے تھے اور اس داستان کے مبہم منظر میرے سامنے خواب کے خاکوں کی طرح بن بن کر مٹ رہے تھے۔۔۔'' (صفحہ ۶۵)

اس سے بڑھ کراور کیا نارسائی ہوگی کہ وہ لوگ چیخ چیخ کراس کے سامنے فریادیں کرر ہے ہیں مگروہ انھیں سن کے بھی بے توجہی کا ثبوت دیتا ہوا اپنے گھر کی طرف لوٹ جاتا ہے اور بالآخر وہ لوگ بھی مایوس ہو کر کہ اب ہماری بقا ممکن نہیں اور نہ ہی ان کے اندر اتنی صلاحیت وقوت ہے کہ وہ اپنی مٹتی ہوئی تہذیب کو بچاسکیں، اس لیے وہ اسی شمال کی سمت کٹنے والی اس بے نام کچی سڑک پر اتر جاتے ہیں جو شہر سے باہر اجاڑ علاقوں کی طرف جاتی ہے۔

رے خاندان کے آثار: تجزیہ

نیر مسعود کی یہ کہانی ان کے تیسرے مجموعہ میں شامل پانچواں افسانہ ہے۔ جو ۱۹۹۸ء میں منظر عام پر آیا۔ مگر یہ ''رے خاندان کے آثار'' اردو لٹریری جرنل ''آج'' کراچی سے ۱۹۹۲ء میں شائع ہو چکا تھا۔ یہ افسانہ بیس صفحات پر مشتمل ہے۔ نیر مسعود کی تمام کہانیوں کے برعکس ہم اس کہانی کو ایک مزاحیہ افسانہ کا نام دے سکتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی اور عرفان صدیقی کے ساتھ نیر مسعود کا ایک انٹرویو مجلّہ ''سوغات'' ۱۹۹۲ء میں شائع ہوا تھا جس میں گفتگو کے دوران نیر مسعود کے افسانوں کے حوالے سے فاروقی صاحب نے کہا تھا کہ اپنے افسانے میں ''آپ نے کوشش اس کی ضرور کی کہ بالکل Matter of Fact قسم کی چیز ہو'' تو نیر مسعود نے کہا تھا کہ ''جی ہاں'' دو افسانوں میں خاص طور پر یہ کوشش کی کہ ان میں کوئی انوکھا پن نہ ہو، مثلاً ''رے خاندان کے آثار'' اس میں بھی کوئی ایسی بات۔۔۔۔'' پھر فاروقی صاحب نے کہا'' ''رے خاندان کے آثار'' اس کا عنوان ہی ایسا ہے کہ نام لیتے رہیے اور پھڑکتے رہیے کہ کس معنی میں ہے'' (صفحہ ۳۸-۳۳۷)

اس کے بعد پھر دوسرا انٹرویو رسالہ ''آج کل'' جولائی ۲۰۰۸ء میں شائع ہوا تھا، اس میں نیر مسعود کا یہ بیان ہے:

> ''رے خاندان کے آثار'' میں وہ خاتون جو انجلا رہے ہیں وہ یہیں ہمارے یہاں آتی تھیں، پڑھتی تھیں، وہ بھی کریکٹر یہیں لکھنؤ کے ہیں تو یہ سارے لکھنؤ کے کریکٹر آتے ہیں۔ لیکن خاص طور پر اس شہر کی کہانیاں نہیں لکھی ہیں'' (صفحہ ۶)

دونوں انٹرویو کو پڑھنے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ کہانی دوسری کہانیوں سے بالکل منفرد اور سادہ ہے۔ ''سیمیا'' اور ''عطر کافور'' کے افسانوں سے تو بالکل ہی الگ ہے۔ کیونکہ خواب آسا اور بھول بھلیاں والی کیفیت اس افسانے میں نہیں ہے۔ چنانچہ ان کے بقیہ تمام افسانوں کو پڑھنے کے بعد جب قاری یہ کہانی پڑھتا ہے تو وہ جلد

ہی سمجھ لیتا ہے کہ یہ دوسری کہانیوں سے بالکل مختلف ہے۔ جس میں ایک قسم کا مزاحیہ عنصر بھی موجود ہے۔ کہانی چار حصوں میں منقسم ہے۔ جس کا ہر حصہ دوسرے حصے سے مربوط ہے، پیش کردہ تمام واقعات مرکزی تھیم سے تعلق رکھتے ہیں۔ پلاٹ میں کوئی پیچیدگی اور ابہام نہیں بلکہ سادگی ہے۔ عظیم آباد کے عیسائی خاندان کے ایک لڑکی کی کہانی کو موضوع بنا کر پیش کیا گیا ہے جو راوی کے گھر برابر آیا کرتی تھی۔ ایک مدت گزر جانے کے بعد جب راوی عظیم آباد (پٹنہ) جاتا ہے تو اس لڑکی کا خیال آتا ہے اور اپنے دوست سے اس کی تلاش و جستجو کرواتا ہے اور بالآخر جب اس لڑکی کا سراغ مل جاتا ہے تو راوی اس لڑکی سے ملے بغیر اپنے گھر لوٹ جاتا ہے، اس طرح یہ کہانی اسی فضا کے تانے بانے سے تیار ہو کر ایک مؤثر اور دلچسپ کہانی بن کر سامنے آتی ہے۔

اس افسانے کو پڑھتے وقت ہمیں وہ واقعہ یاد آتا ہے جب نیر مسعود نے یہ بات کہی تھی کہ ہمیں اپنے آبائی وطن اور گھر سے زیادہ انسیت ہوگئی ہے اور اس انسیت کو وہ اپنی کمزوری سمجھتے ہیں۔ یہ وہی گھر ہے جو لکھنؤ میں آج بھی ''ادبستان'' کے نام سے موجود ہے جہاں وہ اپنی زندگی کا ہر ایک لمحہ گزار رہے ہیں۔ لہٰذا اس کہانی میں راوی کا یہ کہنا:

> ''اپنے آبائی مکان میں آدھی صدی سے زیادہ مدت گزارنے کے بعد آخر میں نے فیصلہ کیا کہ کسی چھوٹے مکان کی سکونت اختیار کروں۔ اس فیصلے پر خود کو آمادہ کرنے کے لیے مجھے صرف دیر دیر تک سوچنا اور راتوں کو جاگ جاگ کر ٹہلنا پڑا'' (صفحہ ٦٩)

نیر مسعود کے بیان کے بعد جب ہم کہانی کا یہ اقتباس پڑھتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ افسانے کا راوی کوئی اور نہیں بلکہ خود نیر مسعود ہیں جو اپنا ذاتی تجربہ بیان کر رہے ہیں۔ چونکہ انھیں اپنا گھر چھوڑ کر ایک دن کے لیے بھی کہیں جانا دشوار ہو جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ عظیم آباد میں موجود ان کے دوست جب بلاتے ہیں تو نیر مسعود کے ذہن میں طرح طرح کے خیالات ابھرتے ہیں اور وہاں جانا ان کے لیے دشوار ہو جاتا ہے۔ چنانچہ کہانی میں ''رے خاندان کے آثار'' ہمیں دو شکل میں سامنے آتی ہیں۔ ایک وہ جو کہانی کی ابتداء میں پیش کیے گیے ہیں۔ یعنی راوی کو اس خاندان کے ''آثار'' ایک بوسیدہ دیوار میں بنی الماری میں ملتا ہے جو اس کے گھر اوپری منزل کے ایک چھوٹے سے کمرے میں موجود ہے۔ چنانچہ راوی کہتا ہے:

''میرے بڑے بھائی جواب پردیس میں بس گیے تھے، ان کا سامان بیچ والے خانے میں تھا۔ اس میں زیادہ تر ان کے ہاتھ کی لکھی ہوئی ادھوری کہانیاں، پسندیدہ شعروں کی کاپیاں اور رسالوں سے کاٹی ہوئی تصویریں تھیں۔ ایک مکمل مگر بلاعنوان افسانہ کسی کی ناپختہ تحریر اور غلط سلط زبان میں تھا، اور یہ ''نوبہار گل ریز'' یا ایسے ہی کسی رومانی نام سے لکھا گیا تھا، یہ ایک ہجرزدہ مفلس عاشق کی نامراد محبت کی داستان تھی جو دولت مند محبوبہ کے نام خطوں کی شکل میں لکھی گئی تھی'' (صفحہ ۷۰)

''ایک کونے میں کسی زمانے کی مشہور ولایتی خوشبو کی دو خالی شیشیاں تھیں۔ یہ خوشبو اپنے وقت میں اتنی مقبول تھی کہ افسانوں میں اس کا نام آتا تھا۔ گہرے نیلے رنگ کی ان چپٹی شیشیوں کے ڈھکن غائب تھے۔ میں نے شیشیوں کو باری باری سونگھا، خوشبو بھی غائب تھی۔'' (صفحہ ۷۰)

دونوں اقتباس پڑھنے کے بعد یہاں پر ہمیں جو آثار ملتے ہیں، ان میں سے ایک ایسی کہانی ہے جو بغیر کسی عنوان کے لکھی گئی تھی جس پر مصنف نے اپنا قلمی نام ''نوبہار گل ریز'' لکھا تھا۔ اور دوسرا دو گہرے نیلے رنگ کی خالی شیشیاں جو رے خاندان کے آثار کا ترکہ ہے۔ لہٰذا راوی کو عظیم آباد جانے سے قبل ایک اہم کام کرنا تھا۔ ایک تو اس گھر کی الماری میں جتنے بھی سامان تھے اسے خالی کرنا تھا اور دوسرا یہ کہ اب راوی کو اپنے آبائی مکان سے دور جانا تھا، اور یہ دونوں کام اس کے لیے نہایت دشوار گزار تھا، کیونکہ الماری کے اندر موجود تمام چیزیں سوائے اس کہانی اور خوشبو والی شیشی کے اسے کچھ نہ کچھ ماضی کی باتیں یاد دلاتی تھیں۔ وہ کتنا ہی معمولی اور چھوٹا سامان کیوں نہ ہو اسے پھینکنے پر دل امادہ نہیں ہوتا تھا۔ یہاں تک کہ اپنا مکان چھوڑنے پر بھی خود کو آمادہ نہیں کرسکا۔ اور بالآخر عظیم آباد روانہ ہو جاتا ہے جہاں سے افسانے کی ابتداء ہوتی ہے۔ راوی کہتا ہے:

> ’’مجھے عظیم آباد میں پانچواں دن تھا۔ میں وہاں اپنے ایک افسر دوست کے بلاوے پر کچھ دن ان کے ساتھ رہنے کے لیے پہنچا تھا، لیکن میرے اس دورے کا اصل مقصد یہ تھا کہ مجھ کو اپنے آبائی مکان سے الگ رہنے کی تھوڑی سی عادت ہو جائے؛ اور افسر دوست کے بلاوے کا بھی اصل مقصد شاید یہی تھا۔‘‘ (صفحہ ۶۹)

یہاں پر بھی راوی کے حوالے سے نیر مسعود اپنی دلی جذبات کی ترجمانی کرتے ہوئے نظر آرہے ہیں۔ کیونکہ وہ ابھی بھی گھر چھوڑ کر کہیں جانا پسند نہیں کرتے اور اگر اچانک کہیں جانا پڑ گیا تو ان کے لیے دن گزارنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے افسانے کے شروع میں کہتے ہیں کہ ’’مجھے عظیم آباد میں پانچواں دن تھا‘‘۔ اور پھر آخیر میں بھی کہتے ہیں کہ ’’میری واپسی کے وقت قریب ہے‘‘ اس طور پر وہ اپنے ماضی اور وقت کے بارے میں کچھ زیادہ ہی محتاط نظر آتے ہیں۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ جب تک عظیم آباد میں رہتے ہیں اپنے ماضی سے نکل نہیں پاتے اور نا ہی انھیں ذہنی سکون ملتا ہے۔ اس طرح یہ پوری کہانی Flash Back کی تکنیک میں ادا کی گئی ہے۔

افسانے کو جب ہم بغور مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اس کہانی میں سابقہ افسانوں کے بالمقابل کئی طرح کے امتیازی تفریق نمایاں نظر آتی ہیں۔ چاہے وہ کہانی کے خارجی سطح پر ہو یا اندرونی سطح پر، اول یہ کہ دوسری کہانیوں کے برعکس یہ واحد کہانی ہے جس میں لوگوں کے نام اور جگہ کو بطور خاص پیش کیا گیا ہے۔ جیسا کہ ہمیں کہانی کے شروع میں پتا چل جاتا ہے کہ راوی عظیم آباد گیا ہے اور ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ راوی کا آبائی مکان کہاں ہے۔ اسی طرح رے خاندان کے بارے میں بھی علم ہو جاتا ہے اور ہم راوی کی گفتگو کے دوران اس خاندان کے کئی افراد سے بھی ملتے ہیں مثلاً۔ انجلا رے، جولیس۔ فرنیک وغیرہ وغیرہ اور یہ سارے نام کرسچن کے ہیں اور یہ سارے کردار کرسچن کا رول بھی ادا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ تینوں چیزیں مثلاً شہروں کے نام، کرداروں کے نام اور کسی خاص مذہب کا حوالہ نیر مسعود کی کہانیوں میں پہلی بار دیکھنے کو ملتی ہیں۔

کہانی جب آگے بڑھتی ہے تو راوی اس کرسچن لڑکی سے اپنا رشتہ استوار کرنے لگتا ہے جب راوی اپنے دوست سے اس لڑکی کی تصویر کے بارے میں گفتگو کرتا ہے۔ لڑکی کی تصویر اس کتاب سے گر جاتی ہے جو راوی نے اپنے ساتھ لکھنؤ سے لائی تھی۔ تصویر میں نظر آتی ہوئی وہ نوجوان لڑکی ’’انجلا رے‘‘ ہے، جس نے راوی کو اپنی خالی

خوشبو کی شیشی دی تھی۔ راوی کو ان شیشیوں کا ''گہرا نیلا رنگ'' بہت اچھا لگتا تھا۔

کہانی کا پلاٹ اس وقت اور بھی مضبوط ہو جاتا ہے جب راوی کو اچانک یہ یاد آتا ہے کہ شاید انجلا رے اب عظیم آباد میں رہ رہی ہوگی۔ راوی یہاں پر پھر اپنی پرانی اور ماضی کی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ رے فیملی کے بارے میں پوری تفصیل سے وضاحت کرتا ہے اس طرح راوی اپنے ماضی کی یادمیں اور ''فرنیک'' سے جو کچھ بھی پوچھتا ہے آخیر تک کہانی اس پر گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ فرنیک راوی کے دوست Department of Post میں کام کرتا ہے اور عظیم آباد میں انجلا کو تلاش کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے بالآخر پتا چلتا ہے کہ انجلا اب مور More کی بیوی بن چکی ہے اور صرف وہی رے فیملی کی آخری فرد ہے، مگر اسے کئی سال قبل فالج کا اثر ہو گیا تھا، اور اب اس کے بدن کے کوئی بھی اعضاء کام نہیں کر رہے ہیں۔

کہانی کے آخیر میں جو بات ہمارے سامنے آتی ہے وہ زمانہ حال کی سچائی ہے۔ جو شاید ماضی کی یادوں سے وجود میں آتی ہے اور اس کہانی کی سب سے اہم اور دلچسپ کردار وہ لڑکی ہے جو رے فیملی کی آخری نشانی ہے۔ کیونکہ افسانے کے عنوان ہی اس پوری کہانی کا مرکز بن جاتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کا اصل محرک ماضی بعید کی دریافت ہے جو راوی کے ذہن پر سوار ہے۔ مگر ماضی کی یادیں اس طور پر ابھر کر سامنے نہیں آتیں جن پر ناسٹیلجیا کا لیبل لگایا جائے۔ یہاں پر افسانہ نگار نے اپنے آپ کو اس سے بچنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ افسانے کے دیئے گیے عنوان کا جواز اس میں ہے کہ کہانی کار کا ماضی، اس کے خاندان کا ماضی اس کے ملک کا ماضی، اس کی تہذیب کا ماضی اور اس کی تاریخ کا ماضی کس طرح اس کو لکھنے پر آمادہ کرتا ہے۔ راوی اپنی انہیں پرانی یادوں سے اپنے آپ کو جوڑنے کی کوشش کرتا ہے اور اس تصویر کو پلٹ کر دیکھتا ہے جو عظیم آباد جاتے ہوئے اپنے ساتھ ایک کتاب رکھ لی تھی۔ راوی اور اس کے دوست کے مابین اس تصویر کے حوالے سے ایک مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

> ''یہ ایک جوان لڑکی کی تصویر تھی۔ کاغذ کا رنگ پیلا پڑ چکا تھا لیکن تصویر بہت صاف آئی تھی۔ لڑکی اپنے روکھے بال کندھوں پر پھیلائے، آنکھوں میں رازوں بھری چمک اور ہونٹوں پر افسردہ سی مسکراہٹ لانے کی کوشش کرتی ہوئی میری طرف دیکھ رہی تھی۔'' (صفحہ ۷۴)

''یہ میری بہن کی کتاب ہے۔''میں نے کہا۔اور آج کوئی چالس برس کے بعد کھولی گئی ہے۔تصویر میں نے اس وقت دیکھی تھی جب یہ تازہ تازہ کھینچی تھی''(صفحہ۷۴)

اور جب اس تصویر کو پلٹ کر دیکھتا ہے تو اس کی پشت پر لکھا ہوا یہ جملہ ملتا ہے۔''میں وہم نہیں حقیقت ہوں'' لہٰذا اس تصویر میں نظر آتی ہوئی لڑکی جو واقعی حقیقت میں اس کا وجود تھا جس سے راوی کا ایک والہانہ محبت اور قلبی رشتہ ظاہر ہوتا ہے۔

میں نے شروع میں ذکر کیا ہے کہ اس کہانی میں ایک قسم کا مزاحیہ عنصر موجود ہے۔ یہ عنصر اس وقت سامنے آتا ہے جب راوی اپنے دوست سے کسی حکیم کے بارے میں گفتگو کر رہا ہوتا ہے اور دوسرا عنصر اس وقت سامنے آتا ہے جب اس لڑکی کی تصویر کے پیچھے لکھا ہوا یہ جملہ''میں وہم نہیں حقیقت ہوں'' راوی کا دوست پڑھتا ہے تو وہ اس تحریر کا مزاق اڑاتے ہوئے نظر آتا ہے۔راوی اور اس کا دوست اپنے آپسی مکالموں میں کس طرح اس حکیم کا مزاق اڑاتے ہیں ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''حکیم جالینوس کا نیا خواب آپ نے سنا؟ کچھ دن ہوئے ان کا خط آیا تھا کہ وہ فالج کے ایک مریض کا نیلے رنگ سے علاج کر رہے ہیں اور اس کو قریب قریب ٹھیک کر لائے ہیں۔آپ کے پاس خط نہیں آیا؟''''آیا تھا'' مگر اس میں صرف یہ لکھا ہے کہ مجھ کو کن کن رنگوں سے پرہیز کرنا چاہیے، اور وہ کون کون سے مخدوش رنگ ہیں؟''(صفحہ۷۶)

''دفتر کا باقی وقت انھیں حکیم کے لطیفوں میں گزر گیا۔ بڑھاپے نے ان کے دماغ پر اثر کیا تھا۔ وہ مجھے اور میرے دوست کو لمبے لمبے خط لکھتے تھے جن میں ان کے طبی کارناموں کا تذکرہ زیادہ ہوتا تھا۔ان کو یقین تھا کہ ساری دنیا میں ہم دو ہی ان کے قدر دان رہ گیے ہیں۔انھیں یہ نہیں معلوم تھا کہ ہم نے ان کا نام حکیم جالینوس رکھا ہے۔''(ایضاً)

اس طرح نیر مسعود کی تحریروں میں ایک ہلکا سا مزاحیہ انداز بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔

اس افسانے کے حوالے سے کردار نگاری کا گر جائزہ لیں تو ہمیں اس میں چار کردار نظر آتے ہیں مگر مرکزی کردار دو ہیں۔ ایک خود راوی اور دوسرا، اس کا دوست، کہانی کے سیاق وسباق میں ہر کردار اپنی انفرادیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ بقیہ دو کردار'' انجلا رے، اور فرنیک کہانی کی بنت میں شامل ہو کر کہانی کی تقویت میں اضافہ اور دلچسپی پیدا کرتے ہیں۔ انجلا کے بارے میں یہ بیان کہ'' وہ مفلوج ہیں کئی برسوں سے۔ قریب قریب سب حواس جواب دے چکے ہیں'' اشارہ ہے اس خاندان کے خاتمہ اور زوال کی طرف جو عظیم آباد میں موجود تھا اور اب اس کے نام ونشان باقی نہیں رہے، اسی لیے جب راوی انجلا کی یہ حالت سنتا ہے تو مایوس ہو کر اپنے دل میں اس سے ملنے کی تمنا اور خواہش کو دفن کر کے واپس لوٹ جاتا ہے۔

دوسرا کردار جو افسانے کی بنت میں سب سے اہم رول ادا کرتا ہے وہ ہے راوی کا خیر خواہ اور ہم درد دوست، جو سرکاری افسر ہے، اگر اس پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ یہ بھی بالکل حقیقی اور زندہ کردار ہے۔ اگر اس کردار کو شمس الرحمٰن فاروقی سے تعبیر کریں تو بعید از قیاس نہیں ہوگا کیونکہ افسانے میں جس طرح سے اس کی حرکت وعمل کے ذریعہ اس کی شخصیت کا تعارف کرایا گیا ہے اس سے یہ بات بھی قابل تائید ہو جاتی ہے کہ فاروقی صاحب سرکاری محکمۂ اطلاعات میں اعلیٰ عہدے پر فائز تھے اور اس وقت شاید دربھنگہ یا پٹنہ میں مقیم تھے۔ مگر نیر مسعود نے اس نام کو افسانے میں ابہام میں رکھا ہے۔ صوری شناخت کے بجائے صرف ان کے پیشے کے ذریعہ ہی ان کا تعارف کرایا ہے۔

اس طرح نیر مسعود نے افسانے کو پیش کرنے میں بڑی چابکدستی اور ہنر مندی سے کام لیا ہے اور ہر ایک کردار اور واقعات کی جزئیات پر توجہ صرف کی ہے۔ جس سے افسانے کے آخیر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے جو افسانے پڑھنے کا باعث بنتا ہے۔

بُن بست: تجزیہ

نیر مسعود کی اکثر کہانیاں ایسے فینومینا سے دوچار کراتی ہیں جو خوف دہشت اور اداسی سے بھری ہوئی تاریکیوں، اور رونگٹے کھڑے کردینے والی تشدد آمیز وارداتوں سے معمور ہیں۔ یہ افسانہ بھی انہی اوصاف سے متشکل ہوکر اپنے کلائمکس کے ساتھ اختتام تک پہنچتا ہے۔

افسانے کی شروعات صیغۂ واحد متکلم سے ہوتی ہے جو راوی کی اس عیش و عشرت والی زندگی سے شروع ہوکر المیہ تک پہنچتی ہے جس میں راوی اپنی عمر کی اٹھائیس سال بڑے مزے سے گزار دیتا ہے۔ کہانی کا ابتدائی جملہ خاصہ اہم ہے کیونکہ نیر مسعود نے اس جملے سے کئی سڑکیں پار کی ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار، ان سے متعلق جزئیات اور پس منظر کو تفصیل کے عنصر میں ڈوب کر اس طرح متعارف کرایا ہے کہ قاری کی ساری توجہ وقوعہ پر ہی مرکوز ہوجاتی ہے۔ افسانے کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

> ''اس بار وطن آنے کے بعد میں نے شہر میں دن دن بھر گھومنا شروع کیا اس لیے کہ میرے پاس کچھ کرنے کو نہیں تھا۔ میری اماں سلائی کڑھائی کا کام کر کے جو تھوڑی بہت رقم پیدا کرتی تھیں وہ ہم ماں بیٹوں کا پیٹ بھرنے کو کافی تھی، بلکہ میرے لیے تو ہمیشہ عمدہ کھانا پکتا تھا۔ اماں جیسا کچھ بھی کھاتی ہوں مگر مجھے دونوں وقت کے کھانے کو گوشت کوئی میٹھی چیز ضرور ملتی تھی'' (صفحہ ۱۳۳)

کہانی کا ابتدائی جملہ ''اس بار وطن آنے کے بعد میں نے شہر میں۔۔۔کیا'' سے راوی کے بارے میں یہ صراحت نہیں ملتی کہ وہ اپنے وطن آنے سے قبل کہاں تھا، وہ کیا کرتا تھا، مگر کہانی جیسے ہی آگے بڑھتی ہے تو راوی کا ایک ہی جملہ اس ابہام کو دور کردیتا ہے کہ وہ شہر سے دور اپنی تعلیم مکمل کرنے کے بعد اپنے وطن واپس لوٹا ہے۔

افسانے میں راوی کا تعارف ایسے انداز میں کرایا گیا ہے جس کا تعلق ایک مزدور طبقہ اور نہایت غریب خاندان سے ہے۔ راوی کی ماں جو شہر میں سلائی بنائی کا کام کر کے اپنا اور اپنے اٹھائیس سالہ نوجوان بیٹے کا پیٹ پالتی

ہے۔ معاشی اعتبار سے وہ اس قدر افلاس زدہ ہیں کہ ان کے پاس بدن پر ڈالنے کے لیے ٹھیک ڈھنگ کا کوئی کپڑا بھی میسر نہیں ہے۔ گھر کے اندر کھانا بنانے کے چار پانچ پچکے ہوئے برتن، ایک بوسیدہ پلنگ، لوٹا، ایک بالٹی، بہت معمولی سا ایک بستر اور کھجور کی دو چٹائیاں یہ کل اس کی بساط ہے۔ اس کے باوجود راوی کی ماں بیٹے کے لیے کھانے میں گوشت دودھ اور شیر مال کا انتظام ضرور کرتی ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ راوی لکھنؤ کے اسی ماحول اور معاشرے کا پروردہ ہے جس عہد میں اودھ اپنی تمام آرائشوں سے معمور تھا۔ راوی کو معیشت دنیا سے محروم اور دیگر دنیاوی وسیلوں سے بیزار دیکھا کر لکھنوی تہذیب و معاشرت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اور اسی عیش کوشی کا نتیجہ ہے کہ راوی بے عملی کا شکار ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ کیجیے راوی کہتا ہے کہ:

> ''رومی دروازے کے برج میں بیٹھ کر شہر پر شام اترتے، پھر رات ہوتے دیکھتا۔ رات ہوتے وقت برج سے اتر کر بازاروں کا چکر لگاتا ہوا گھر واپس آجاتا جہاں اماں کھانا پکاتی ملتیں۔ اس وقت مجھ کو خوب گرم کھانا ملتا۔ میرے آگے وہی گوشت، چاول لگتا تھا اور اماں کے آگے وہی چپاتی اور کوئی سادی ترکاری یا دال، لیکن میں زبردستی ان کو اپنے حصے میں سے کچھ کھلاتا اور زیادہ رات آنے سے پہلے ہی سو جاتا تھا۔'' (صفحہ۱۳۴)

ایسی حالت میں ایک تعلیم یافتہ نوجوان شخص اگر گھوم گھوم کر بازاروں اور شہر لکھنؤ کے شیش محل، حسین آباد، مفتی گنج، اکبری دروازے، رومی گیٹ کا چکر لگاتا ہے تو یہ صرف اسی جونوان کا مسئلہ نہیں بلکہ لکھنؤ کے اندر اس دور کی زبوں حالی کا بھی عکس ابھر کر سامنے جھلملاتا ہوا نظر آتا ہے جس معاشرے میں وہ راوی سانسیں لے رہا ہوتا ہے۔ دوسری طرف اس راوی کی بے عملی، تن آسانی اور بے راہ روی کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ اس کی عیش کوشی کا یہ عالم ہے کہ بغیر گوشت کے ایک لقمہ بھی حلق سے نیچے اتارنا اسے ناگوار گزرتا ہے جس سے راوی کی بے فکری اور بے عملی دونوں طرح کی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے، اگر اس افسانے کو راوی کی بے عملی اور عیش کوشی پر محمول کر لیں تو اس سے پہلے بھی پریم چند نے اپنے افسانہ ''کفن'' میں اس بے عملی کا نمونہ پیش کر چکے تھے۔ وہاں بھی ایک عورت ہی کی محنت و مزدوری پر باپ بیٹے کا پیٹ پلتا ہے اور نیر مسعود کے اس افسانے میں بھی ایک عورت مزدوری کر کے اپنے لڑکے کا

پیٹ بھرتی ہے مگر دونوں افسانوں کے مابین جونمایاں فرق ہے وہ زمانے کا، سماج کا، معاشرے کا اور ماحول کا ہے۔
اگر ''کفن'' ۱۹۳۶ کا نمونہ پیش کرسکتا ہے تو یہ افسانہ بھی ۱۹۴۷ اور اس کے بعد کا المیہ کیونکر نہیں ہوسکتا۔

افسانے کا تناؤ اور کلائمکس اس وقت سامنے آتا ہے جب راوی ایک رات رومی دروازے سے اتر کر چوک سے گزرتے ہوئے گھر کی طرف جاتا ہے۔ اس وقت افسانہ اپنے قاری کو حیرتوں کے اتھاہ سمندر میں غرق کردیتا ہے جہاں وہ بے کراں سناٹے اور تنہائی میں خود کو گھیرا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اس کا ذہن تاریخ کے اس انسانی المیہ میں کھو کر رہ جاتا ہے جس میں وہ عیش وعشرت کی زندگی بسر کرتا ہے۔

> ''رات ہوگئی تھی اور میں رومی دروازے سے اتر کر گول دروازے سے ہوتا ہوا چوک سے گزر رہا تھا بیچ چوک میں پہنچ کر مجھے محسوس ہوا کہ بازار میں سناٹا ہے اور دکانیں سب کی سب بند ہیں اتنے میں کہیں دور پر ایک شور سنائی دیا اور میرے قدم تیزی سے اٹھنے لگے۔ پھر کسی اور طرف سے بھی شور اٹھا۔۔۔شور کچھ اور بڑھا اور چوک کی سڑک سے ادھر اُدھر پھوٹنے والی گلیوں میں کچھ ہلچل سی پیدا ہوئی۔ کسی نے پکار کر کسی سے کچھ کہا اور مجھے مکانوں کے دروازے بند ہونے کے دھڑاکے سنائی دیئے؛ پھر روشنیوں کے ساتھ ایک ہجوم نظر آیا جو اکبری دروازے کے نیچے سے گزر کر میری طرف بڑھ رہا تھا۔'' (صفحہ ۱۳۴)

مذکورہ اقتباس کو پڑھنے کے بعد کہانی کا پس منظر ایک فساد کے طور پر سامنے آتا ہے تقسیم ہند کا المناک موضوع اس سانحہ کے پانچ دہائی گزر جانے کے بعد بھی اتنا ہی شدید اور دردانگیز معلوم ہوتا ہے جس کرب سے راوی دوچار ہوتا ہے۔ یہ افسانہ پچپن ساٹھ سال قبل کے پس منظر کے باوجود عصر حاضر سے جڑا ہوا یوں بھی معلوم ہوتا ہے کہ آج بھی ہندوستان کے اندر حالات وہی ہیں، فسادات اور سورش کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ اس طرح کہانی میں انسانی رشتوں کے کرب، انسان کی جذباتی وابستگی اور جذبۂ ایثار و ہمدردی کو اس طرح سے پیش کیا گیا ہے کہ ایک متوازن ذہن رکھنے والا شخص بھی فرقہ پرست طاقتوں سے نبردآزما ہونے کا حوصلہ محسوس کرتا ہے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ یہ

افسانہ ابتدا سے مسرت والم میں ڈوبا ہوا ہے اور آگے چل کر اسی اداسی سے رچی بسی فضا میں پروان چڑھتا ہوا انجام تک پہنچتا ہے۔ تھوڑے وقفے سے کرداروں کی باہمی گفتگو کے مابین افسانہ نگار کی مہیا کردہ تفصیلات نے اس کہانی کو جیتی جاگتی دنیا سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے جس سے قاری خود کو ایک حقیقی مگر کلفتوں اور مصیبتوں سے بھر پور جہاں میں سفر کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ جب افسانے کا واحد متکلم سڑکوں اور گلیوں میں عجیب وغریب چیخیں سن کر بھاگتا ہوا یک گلی کے کسی مکان میں جا کر چھپ جاتا ہے اس وقت اس گھر کے اندر موجود عورت کی حالت بھی بالکل اسی کی طرح ہو جاتی ہے، وہ راوی کو دیکھ کر بند اندھیری کوٹھری میں اپنی جان بچانے کی غرض سے چھپ جاتی ہے، لیکن جب راوی اسے یقین دلاتا ہے کہ وہ قاتل نہیں بلکہ وہ بھی ایک ڈرا ہوا اور بے بس انسان ہے جو اپنی جان بچانے کے لیے یہاں پناہ لی ہے۔ تب وہ عورت تھوڑی دیر کے لیے اپنے آپ کو محفوظ پاتی ہے مگر گلیوں اور سڑکوں پر تشدد آمیز چیخیں اسے بار بار سنائی پڑتی ہیں اس وقت راوی اور اس عورت کے مابین چند مکالمہ دیکھئے۔ عورت پوچھتی ہے:

''باہر کیا ہو گیا ہے؟''

''معلوم نہیں کوئی جھگڑا ہوا ہے۔''

''باہر خطرہ تو نہیں ہے؟''

''خطرہ؟'' میں نے کہا۔ کچھ نہیں، سوا اس کے کہ جب باہر نکلونگا تو ذبح کر دیا جاؤنگا۔''

''تو ابھی نہ جائیے''

''اندر آجائیے'' اس نے کہا۔'' (صفحہ ۱۳۷)

یہاں پر نیر مسعود کا مشاہدہ، فکر، زبان وبیان بالکل نیچرل معلوم ہوتا ہے جو ایک ڈرامائی انداز میں ادا ہوئے ہیں۔ افسانے کے تمام ضروری اجزاء انتہائی سلیقے سے گتھے ہوئے ہیں۔ تحیر، خوف، دہشت اور اسرار کے تمام عناصر اپنے اندر پیوست کیے ہوئے افسانے کے اختتام پر اپنا بھر پور اور مکمل تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ مگر اپنے فکری اور جذباتی سطح پر ایک مسلسل بہاؤ میں اپنے ساتھ عصر حاضر کے بہت سے حساس مسائل کہانی میں پیش کردہ گھر، حویلی، رومی گیٹ وغیرہ ہمارے پورے تہذیبی اقدار، ہماری روایت اور کلچر کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور افسانے کا راوی جو

خالص ہندوستانی ہے جو آج کے ہندوستانی مسلم نوجوان کی تمثیلی تصویر پیش کرتا ہے، اس طرح یہ افسانہ انسانی وجود کی داخلی اور خارجی پہلوؤں کو نمایاں نہیں کرتا بلکہ آنے والی اس پوری نسل کا مسئلہ بھی گردش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ راوی کے توسط سے ایسے اعمال وکیفیات پیش کیے گیے ہیں جن سے بظاہر تو اس کے لیے ہمدردی کا اظہار ہوتا ہے، لیکن دراصل اس پس پردہ میں بھی ایک ایسے نتیجے کی نشان دیہی کی گئی ہے جو تباہی و بربادی اور سماجی نظریئے کی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔ اس کہانی میں سب سے زیادہ اہم اور معنی خیز منظر وہ ہے جو پس منظر میں کھینچا گیا ہے۔ یعنی ایک شہر کا۔ ایک سماج کا۔ ایک گھر کا۔ ایک خاندان کا۔ غربت کا۔ درد کا اور کبھی کبھی پورے ملک اور ساری انسانیت کا۔ اس طور پر یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔

اکلٹ میوزیم: تجزیہ

نیر مسعود اپنی کہانیوں میں افسانے کی ساخت کے حساب سے الگ الگ تجربے کیے ہیں۔ کہیں پر انھوں نے اپنی بات کو زیادہ موثر طریقہ سے پیش کرنے کے لیے کردار کا سہارا لیا ہے تو کہیں واقعات اور کردار کی باہمی مدد سے ایک دیرپا تاثر قائم کیا ہے۔ مذکورہ افسانے میں بھی ایک کردار جو صیغۂ واحد متکلم کے ذریعہ کہانی بیان کرتا ہے۔ راوی اپنے دوست کو خواب میں دیکھتا ہے اور اسی پس منظر میں وہ سوچتا چلا جاتا ہے۔

نیر مسعود کا یہ افسانہ بیانیہ انداز میں خواب کی تصویر کشی کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار خواب میں جو کچھ دیکھتا ہے یا محسوس کرتا ہے اسی انداز میں پیش کرتا چلا جاتا ہے۔

کہانی کا مختصر خاکہ یہ ہے کہ راوی ریلوے اسٹیشن سے باہر نکل کر اپنے گھر جانے کے لیے جیسے ہی سڑک پار کرتا ہے قریب ہی کسی بے ہئیت عمارت کی طرف سے وہ اپنے دوست کی آواز سنتا ہے جو اس عمارت کے نیچے برساتی پہنے کھڑا ہنس رہا تھا۔ دونوں کی ملاقات ایک عرصے بعد ہوتی ہے۔ راوی کا دوست کسی سرکاری اسپتال میں کام کیا کرتا تھا مگر جب اس نے اپنے محکمے میں رشوت خوری کے خلاف آواز بلند کی تو اسے تبادلہ کر دیا جاتا ہے یہ وہی بے ہئیت عمارت ہے جو سرکاری دواؤں کا ادارہ بنایا جا رہا تھا اور اسی ادارہ کا وہ افسر بنا کر بھیجا گیا تھا۔ اس عمارت کے نیچے اس کا دوست اپنی بیوی اور بچے کے آنے کا انتظار کر رہا ہے۔ جو گاڑی کے لیٹ ہونے کی وجہ سے ابھی تک نہیں پہونچے تھے۔ راوی اور اس کا دوست دونوں اس عمارت کے اندرونی حصے کا معائنہ کرتے ہیں۔ چاروں طرف گھوم گھوم کر ہر ایک چیز دیکھتے ہیں۔ ہر چیز بے ترتیب بکھری پڑی ہیں اور تمام مزدور اپنے اپنے کام میں مصروف ہیں۔ جب دونوں اس عمارت سے باہر نکلتے ہیں اتنے میں ایک عورت راہ میں حائل ہو جاتی ہے اور راوی کے دوست کو للچائی ہوئی نظر سے دیکھتی ہے اور اسے اندھیرے والے روم میں لے کر چلی جاتی ہے راوی وہاں سے باہر نکل کر سڑک پر آتا ہے جہاں اس کے دوست کی بیوی اور بچے اس کا انتظار کر رہے ہوتے ہیں۔ وہ اپنے شوہر کے بارے میں راوی سے دریافت کرتی ہے۔ مگر راوی اس کشمکش میں مبتلا ہے کہ اسے کیا جواب دیں اور اسی کشمکش میں کہانی اپنے اختتام تک پہنچتی ہے۔

افسانے کا یہ مختصر سا خاکہ ہے جو راوی کے خواب پر مبنی تمام واقعات بیان کیے گیے ہیں۔ افسانے کا واحد متکلم اپنے ایسے دوست کا خواب دیکھتا ہے جس کا حقیقت میں وجود نہیں، وہ اپنے دوست کو پہلی اور آخری بار اپنے

خواب میں ہی دیکھتا ہے جس کا اندازہ کہانی کے ابتدائی پیراگراف سے کیا جا سکتا ہے۔

''اگر یہ سب حقیقت میں ہوا ہوتا تو مجھ کو یہ فکر نہ ہوتی کہ ایسا کیوں ہوا۔
حقیقتوں پر میرا اختیار نہیں۔ اختیار تو خوابوں پر بھی نہیں، لیکن خواب میری ذاتی
ملکیت ہیں اور اگر میں خواب میں کچھ دیکھتا ہوں تو خواہ میری سمجھ میں کوئی
بات نہ آئے مگر یہ سمجھ میں آنا چاہیے کہ میں نے یہ سب کیوں دیکھا۔
لیکن یہ خواب جو میں نے دیکھا، اس کی ہر بات میری سمجھ میں آگئی، صرف
یہ سمجھ میں نہیں آیا کہ یہ خواب میں نے کیوں دیکھا'' (صفحہ ۱۸۹)

مگر اصل قصہ کی شروعات ریلوے اسٹیشن سے ہوتی ہے جہاں سے راوی اپنے گھر کے لیے جانا چاہتا ہے دوپہر یا اس سے کچھ پہلے کا وقت ہے، آسمان پر بارش کے بادل منڈلا رہے تھے۔ قبل اس کے کہ بارش ہو راوی تیزی سے اپنا قدم بڑھاتے ہوئے سڑک پار کر ہی رہا تھا کہ ایک نئی عمارت کی توسیع کی جانب سے اس کے دوست کی آواز آئی، راوی سے مل کر اس کا دوست بے حد خوش ہوتا ہے اس وقت اس کا دوست کہتا ہے:

''ظالم، اتنے دن بعد ہاتھ آئے ہو، اور کیا موقعے سے! اس نے ہنستے ہنستے
کہا، کیا کر رہے ہو؟ وہی پیشہ پرانا؟ اور ہمارے پیارے لوگ کیسے ہیں؟
کون کون زندہ ہے، کون کون ۔۔۔ نہیں۔'' پہلے یہ بتاؤ تم اسی دنیا میں ہو یا
آنجہانی ہو گیے؟''
''اگر تم آنجہانی ہو گیے ہو تو مجھے بھی آنجہانی سمجھو'، میں نے کہا، مگر زندہ یا مردہ''
''آج کل کہاں پائے جاتے ہو؟''
''اب یہیں آ گیا ہوں''
''اور سب، گھر والے ۔۔۔''
''تھوڑی دیر میں'' پہنچ رہے ہیں۔ انھیں کو لینے آیا ہوں۔ گاڑی لیٹ ہے۔'' (صفحہ ۱۹۰)

اس ملاقات کے بعد دونوں اپنے اپنے ماضی کے قصے اور جوانی کی بیوقوفیوں کو یاد کر کے کبھی ہنستے اور کبھی اداس ہوتے رہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے راوی کا دوست کسی جگہ سرکاری اسپتال میں میڈیکل آفسر کے عہدے پر فائز تھا جہاں اوپر طبقہ سے لے کر نیچے طبقہ کے عہدیدار تک اس پورے محکمہ میں رشوت خوری عام تھی۔ سرکاری دواؤں کے کاروبار میں اس قدر حرام خوری، چور بازاری اور بے ایمانی پھیل گئی تھی کہ راوی کے دوست کا دم گھٹنے لگتا تھا، وہ ایک شریف اور ایمان دار شخص ہے جس کا ضمیر ان برائیوں کو برداشت کرنے پر راضی نہیں، اس نے اس کے خلاف جب آواز اٹھائی تو تمام محکمے میں بے چینی کی لہر دوڑ گئی اور اسے بھی رشوت دینے کی کوشش کی گئی مگر وہ اس پر راضی نہیں ہوا۔ بالآخر اس کا دوسری جگہ تبادلہ کر دیا جاتا ہے۔ یہاں پر راوی اور اس کے دوست کے درمیان جو مکالمے کا انداز اختیار کیا گیا ہے وہ بڑا دلچسپ مگر طنز سے بھرپور ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''اوپر والوں کا، ہمیں لوگوں کا دیا ہوا۔ تمھیں اس کاروبار کی خبر نہیں؟۔
سب کو ان کا حصہ پہنچتا ہے، رقم، اور تحفے اور عورت۔۔۔''
''عورت بھی چلتی ہے؟''
''کہاں نہیں چلتی؟''
''میرا مطلب ہے تمھارے محکمے میں بھی؟''
''میرے محکمے میں بھی'' جہاں کچھ نہیں چلتا وہاں عورت چلتی ہے۔ چلتی کیا ہے، چلائی جاتی ہے۔''
''تم پر نہیں چلائی گئی؟''
''سب میرا مزاج جانتے ہیں''، اس نے کہا اور پھر ہارا ہوا نظر آنے لگا۔'' (صفحہ ۱۹۳۔۱۹۲)

مذکورہ اقتباس بڑھنے کے بعد قاری کو احساس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے ڈرامائی انداز میں مکالمہ پیش کرتے ہوئے ایسے سوالات اٹھائے ہیں جن سے ہمارے پورے سماج اور معاشرے پر طنز پڑتا ہے۔ نیر مسعود نے خواب کے پردے میں اس حقیقت سے پردہ اٹھانے کی سعی کی ہے جو ہمارے معاشرے میں دیمک کی طرح گھس کر اسے

کھوکھلا کرتا جا رہا ہے مگر اس کا ذرا سا بھی احساس نہیں۔ ملک کی بدلتی ہوئی تصویر اور اس سے متاثر افراد اس قدر بے حس ہو چکے ہیں کہ اب ان کے اندر حلال وحرام میں تمیز کرنے کی صلاحیت باقی نہیں رہی۔

اس طور پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ افسانہ عہد حاضر سے جڑا ہوا اس لیے بھی نظر آتا ہے کہ آج بھی ہندوستان کے اندر وہی حالات ہیں۔ چاہے وہ اعلیٰ طبقہ کے عہدیدار کی بات ہو یا نیچے طبقہ کے ذمہ داروں کی۔ سبھی اس مرض میں مبتلا ہیں۔ ایک طائرانہ نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا آج ہندوستان میں کوئی بھی کام بغیر رشوت کے نہیں ہوتا۔ چاہے اس کی شکل تبدیل ہی کیوں نہ ہوگئی ہو۔ لہٰذا اگر اس کے خلاف کوئی احتجاج کرتا ہے تو اسے رشوت دیکر اس کا منہ بند کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اگر اس سے بھی بات نہیں بنتی تو اسے اس کے دفتر سے نکال کر دوسری جگہ تبادلہ کر دیا جاتا ہے۔ بالکل یہی صورتحال افسانے میں راوی کے دوست کا ہے جس سے وہ دوچار ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کا اس سے زیادہ تیکھا انداز بیان کہ ''جہاں کچھ نہیں چلتا وہاں عورت چلائی جاتی ہے'' اور کیا ہوگا۔

افسانہ نگار نے یہاں پر دولت اور عورت کا ذکر چھیڑ کر بہت ہی نازک مسئلہ کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ دنیا کے اندر دو سب سے بڑی قوت ہے ایک دولت اور دوسری عورت، اور یہ دونوں چیزیں لالچ، سودخوری، تن آسانی، بے راہ روی، اور برائی کی طرف راغب کرتی ہیں جس کے نتیجے میں برے فعل سرزد ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ راوی کا دوست جب سرکاری دواؤں کا آفسر بنا کر بھیجا جاتا ہے تو وہ شادی ہونے کے باوجود ایک عورت سے اپنا جنسی تعلق قائم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے، جب راوی وہاں پر عورت کو دیکھتا ہے تو کہتا ہے:

> ''کچھ کرنا چاہیے، میں نے سوچا، عورت کی طرف بڑھا، پھر اس سے زرا کترا کر گزرتا ہوا دوست کے قریب پہنچ گیا۔ اس کا ہاتھ پکڑ کر میں نے اپنی طرف کھینچا اور دوسرے ہاتھ سے عورت کو بھاگ جانے کا اشارہ کیا، لیکن وہ اپنی جگہ سے نہیں ہٹی۔ قندیل اس کے پیچھے تھی اور زرد روشنی اس کے لباس میں سے چھن رہی تھی۔ اس کا ناک نقشہ نظر نہیں آ رہا تھا لیکن جہاں ہم کھڑے تھے وہاں سے وہ ایسی معلوم ہو رہی تھی جیسے کسی برہنہ نسوانی مجسمے پر باریک کپڑا ڈال دیا گیا ہو۔ اور اس مجسمہ میں ایک مبہم سا بلاوا تھا، بلکہ اس کی پرچھائیں میں بھی بدی سے بھری ہوئی ایک کشش تھی۔۔۔۔ وہاں کھڑے کھڑے ایک

تماشائی کی طرح میں نے دیکھا کہ عورت سبک قدموں سے میرے دوست کی طرف بڑھی۔ قریب پہنچ کر اس نے کچھ کچھ بے حیائی کے انداز میں اپنا بدن تھوڑا آگے کو پھینک کر دوست کے بدن سے ٹکرا دیا اور اس کو اپنے آگے آگے بڑھاتی ہوئی بغلی راہداری میں داخل ہوگئی۔'' (صفحہ ۱۹۸)

اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دولت اور عورت ہمارے معاشرے اور اس تیز رفتار دور میں حاوی ہے۔ عہد حاضر میں ایمانداری اور سچائی ایسی فرسودہ چیزیں بن کر رہ گئی ہیں جو ترقی کی راہ میں روکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔ اس طرح نیر مسعود نے افسانے میں دور جدید کی بھرپور عکاسی کی ہے جس میں انسان کی اخلاقی قدریں ختم ہو رہی ہیں۔ راوی کے دوست اور اس عورت کو ایک اندھیرے راہداری میں جانا اشارہ یہ ہے مرد اور عورت کے رشتے کی پامالی کی طرف بھی، کیونکہ جب راوی اپنے دوست کی بیوی کو سڑک پر کھڑے اپنے شوہر کا انتظار کرتے ہوئے دیکھتا ہے تو اسے شرمندگی کا احساس ہوتا ہے وہ اپنے شوہر کے بارے میں پوچھتی ہے تو راوی بغیر کوئی جواب دیئے خاموشی اختیار کر لیتا ہے اور راوی کا یہ جملہ کہ ''وہ دونوں راہداری کے اندھیرے موڑ میں داخل ہو کر میری نگاہوں سے گم ہوگیے'' صاف طور پر واضح کر دیتا ہے کہ اس صنعتی اور ترقی یافتہ معاشرے نے میاں بیوی کے درمیان جو روحانی تعلق ہے، محبت کی جو گرمی اور حرارت ہے وہ اس لڑکی کی زد میں آ کر سارے رشتوں کو پامال کر دیتا ہے اور اس کا یہ رشتہ بھی کاروباری تعلق میں تبدیل ہوتا ہوا نظر آنے لگتا ہے، کیونکہ راوی کے دوست اور اس کی بیوی کے درمیان ایک ایسا سنگین جرم سامنے آتا ہے جو نا قابل برداشت ہے اور اس طرح میاں بیوی کے مابین اعتماد اور یقین کی جو ڈوری ہے وہ ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس طرح یہ کہانی ایک خواب سے شروع ہو کر حقیقی دنیا سے وابستہ ہو جاتی ہے اور حقیقت میں رونما ہونے والا واقعہ معلوم ہونے لگتا ہے لہٰذا اسی سبب قاری کے لیے دلچسپی کا باعث بھی بنتا ہے۔

نیر مسعود نے اس افسانے میں خواب کا واقعہ ہی نہیں بیان کیا ہے بلکہ ایک خاندان کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی تصویر کشی بھی ہے جس کی وجہ سے یہ افسانہ چند افراد کے تجربات کا عکس نہیں رہتا بلکہ زندگی کے پیچ و خم کا ایک ایسا مرقع بن جاتا ہے جو ہمیں حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔

شیشہ گھاٹ: تجزیہ

''طاؤس چمن کی مینا'' میں شامل ''شیشہ گھاٹ'' آخری افسانہ ہے جو پہلی بار رسالہ شب خون ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا تھا، نیر مسعود کے مشکل ترین افسانوں میں ایک افسانہ یہ بھی ہے جو اپنے تمام محیر العقول واقعات اور اس کے اندر آباد کی ہوئی دنیا افسانے کی تقلیب سے ایک نئی دنیا خلق ہو کر سامنے آتی ہے۔

اس افسانے کے حوالے سے راقم نے ۱۵ر اگست ۲۰۰۹ء کو نیر مسعود سے روبرو گفتگو کی تو انھوں نے کہا کہ:

> ''شیشہ گھاٹ جو ہے یہ پورا خواب پر Based ہے، اس کو لوگ کہتے ہیں کہ سب سے مشکل افسانہ ہے تو میں نے یہ خواب دیکھا تھا کہ اس میں ایک جہاز نام کا آدمی تھا خواب میں تو وہ ایک انگریز تھا مگر میں نے اسے ہندوستانی دکھایا ہے اور ناؤ وغیرہ سب خواب ہی کے ہیں، اس میں Narrator کی سب سے زیادہ اہمیت ہے جسے ہکلا دکھ لایا گیا ہے اور پوری کہانی اسی Narrator پر Based ہے سب سے بدقسمت اس کہانی میں وہی راوی ہے۔'' [۱]

مصنف کے اس بیان سے معلوم ہوا کہ یہ افسانہ خواب پر مبنی ہے، مگر افسانے کی فضا، واقعات کے پس منظر اور کرداروں کی درو بست اس طرح ہے جس پر جادوئی حقیقت نگاری طرز کے افسانے کا گمان گزرتا ہے، یہ ایک علامتی اور استعاراتی پیکر میں ڈھل کر ایک نئے جمالستان کی دریافت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

زیرِ نظر افسانے پر جب ہم تجزیاتی نگاہ ڈالتے ہیں تو ہمیں کہانی میں سب سے پہلے افسانے کے راوی (جو واحد متکلم کی صورت میں ہے) سے سابقہ پڑتا ہے جو اپنی قوت گویائی سے محروم تو نہیں مگر مجبور اور بے بس ہے

---

[۱] مقالہ نگار سے ایک گفتگو، لکھنؤ، ۱۵ر اگست ۲۰۰۹ء

اور ہکلانے کی وجہ سے ہی وہ اپنی بات پوری نہیں کر پاتا ہے اس کے ہکلانے پر لوگ مزہ لیتے ہیں۔ مگر وہ کبھی برا نہیں مانتا، اس کا منھ بولا باپ اسے بہت چاہتا ہے لیکن کبھی کبھی اس کے ہکلانے پر اسے ڈانٹتا بھی ہے۔ راوی افسانے کا زاویہ نظر ہے، اور آغاز سے انجام تک افسانے کی پوری روداد میں شامل بھی رہتا ہے۔ افسانے کے سارے واقعات اسی پر منحصر ہیں۔ یہ کردار افسانے کی بنت میں اس قدر شامل ہے کہ اگر اسے افسانے سے نکال دیا جائے تو پورا افسانہ اوندھے منھ گر جائے۔ چنانچہ اس افسانے میں راوی کا کردار سب سے اہم ہے کیونکہ سارا واقعہ اسی کے لیے ہوتا ہے جس کی خاصیت یہ بتائی گئی ہے کہ وہ ہکلاتا ہے اور ہکلانے کی وجہ سے ہی بازاروں میں اس کی بات دلچسپی سے سنی جاتی ہے مگر کچھ دنوں سے اس کا ہکلانا زیادہ ہوگیا تھا اور بات کرنے میں اسے مشکل پیدا ہوگئی تھی، اس طور پر راوی کے ہکلانے کا عمل پورے افسانے میں موجود ہے۔

نیر مسعود کے افسانے کا پلاٹ روایتی افسانوی نظام کے طور طریقوں سے ذرا مختلف ہے اور ''شیشہ گھاٹ'' کا پلاٹ زیادہ تر کرداروں اور خاص کر واحد متکلم (راوی) پر قائم ہے، یہاں پلاٹ میں جو واقعات سامنے آتے ہیں یا پلاٹ میں جو وقوعے پیش کیے گیے ہیں وہ ایک تسلسل قائم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، یہاں ایسی فضا بندی بھی کی گئی ہے جن میں تعجب اور تحیر کے عناصر نمایاں ہیں۔ پلاٹ میں افسانے کی تمام جزئیات، انسکلات اور محرکات پوشیدہ معنویت کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ آغاز میں افسانہ کی ٹھہری ہوئی صورت حال سے کہانی کا پلاٹ تیار ہوتا ہے پھر ایک طویل چڑھاؤ ہے جس پر افسانہ چلتا ہے اور اس میں ایک انجام ہے جہاں سے نئے منظر کے ساتھ واقعہ اپنی بھرپور شدت، تنہائی اور کلائمکس کی شکل میں ابھر کر سامنے آتا ہے، اس طرح افسانے کا پلاٹ ایک نئی اور بدلی ہوئی صورت حال پر ختم ہو جاتا ہے۔

افسانے کے ابتدائی پیراگراف دیکھتے چلئے جہاں سے افسانے کا پلاٹ مرتب ہوتا ہے۔

> ''آٹھ برس تک بڑی محبت کے ساتھ مجھے اپنے یہاں رکھنے کے بعد آخر میرا منھ بولا باپ مجبور ہوا کہ میرے لیے کوئی اور ٹھکانہ ڈھونڈھے زیادتی اس کی نہیں تھی، میری بھی نہیں تھی۔ اسے یقین تھا، اور مجھے بھی، کہ کچھ دن اس کے ساتھ آرام سے رہنے کے بعد میرا ہکلانا ختم ہو جائے گا۔ لیکن اس کو امید نہیں تھی، نہ مجھے، کہ گھر کے باہر لوگ میرا تماشا بنالیں گے، جس طرح کسی

> پاگل کا تماشا بنالیا جاتا ہے۔ بازاروں میں میری بات سب سے زیادہ دلچسپی اور توجہ سے سنی جاتی تھی، اور وہ بات ہنسی کی ہو یا نہ ہو، لوگ اس پر ہنستے ضرور تھے۔'' (صفحہ ۲۰۳)
>
> ''کبھی کبھی میری طبیعت الجھنے لگتی تھی لیکن میں وہاں خوش بھی تھا اس لیے کہ وہاں کے لوگ مجھے ناپسند نہیں کرتے تھے، اور سب سے بڑھ کر اس لیے کہ میرا منھ بولا باپ مجھے بہت چاہتا اور میری ہر ضرورت کا خیال رکھتا تھا۔'' (صفحہ ۲۰۴)

اور افسانے کا آخری پیراگراف وہاں ختم ہوتا ہے جہاں پر اس کا باپ جہاز کے پاس شیشہ گھاٹ پہ چھوڑ کر آتا ہے۔

> ''دروازے بند ہونے سے پہلے ہی میں نے واپسی کا سفر شروع کر دیا، لیکن پندرہ قدم چلا ہونگا کہ اس نے مجھے پکارا۔ میں نے گھوم کر اسے دیکھا کہ کچھ رک رک کر میری طرف بڑھ رہا ہے۔ اس وقت وہ طوفان میں گھیرے ہوئے کسی ایسے جہاز کی نقل اتارتا معلوم ہو رہا تھا جس کے بادبان ہوائیں اڑا لے گئی ہوں۔ پاس آکر اس نے مجھے چمٹا لیا۔ دیر تک چمٹائے رہا۔ پھر مجھے چھوڑ کر پیچھے ہٹ گیا۔''
>
> ''جہاز!'' گھاٹ کی جانب سے بی بی کی دہاڑ سنائی دی۔
>
> بوڑھے مسخرے کی زرد آنکھوں نے آخری بار مجھے دیکھا۔ اس کی گردن اقرار کے انداز میں ہلی اور میں مڑ کر آگے بڑھ گیا۔'' (صفحہ ۲۲۴۔۲۲۳)

افسانے کے شروع میں راوی کا باپ اسے اپنے سے دور شیشہ گھاٹ پر بھیج دیتا ہے اس خوف سے کہ اگر اس کی نئی ماں اسے بولتے ہوئے دیکھے گی تو کہیں وہ پاگل نہ ہو جائے اور افسانے کے آخر میں جہاز اپنے سے دور الگ بھیج دیتا ہے تاکہ وہ کہیں جواب طلبی کا شکار نہ ہو جائے دونوں جگہ واقعہ ایک ہے مگر صورتحال مختلف ہے۔

پلاٹ قائم کرنے کے بعد نیر مسعود نے افسانے کے عنوان کے تحت اس کی تمام تفصیلات کو اس طور پر ترتیب

دی ہے کہ وہ اپنا پورا اثر ڈالتی چلی جاتی ہیں۔ جہاں جس کی ضرورت محسوس کی اسی تناسب سے کرداروں، وقوعوں، زمان ومکان، منظر اور مکالموں کو پیش کر کے پوری فضا تیار کر دی ہے۔ انھوں نے افسانے کے کینوس پر پس منظر بنانے کے لیے ''شیشہ گھاٹ'' کے ابتدائیہ حصے میں ہی راوی اور اس کے منھ بولے باپ کے متعلق ساری تفصیلات بہم پہنچا دی ہیں یہاں تک کہ منھ بولے باپ کی نئی بیوی کی آمد کی اطلاع بھی فراہم کر دی گئی ہے اور افسانے کے چڑھاؤ کو سفر کی تکنیک سے آسان کر دیا گیا ہے۔

اس سفر کے درمیان جہاز کے متعلق تفصیلات اور اسی سفر کے دوران ایسی وابستی کا ذکر جہاں شیشہ پگھلانے کی بھٹیاں موجود ہیں۔ راوی کو اطلاع دے دی جاتی ہے اور سفر کے آخر میں شیشہ گھاٹ اور بی بی سے متعلق بیانات بھی پیش کر دیئے گئے ہیں۔ اس کے بعد بی بی سے ملاقات اور ہریا کو دکھلایا گیا ہے۔ یہ سارے واقعات کردار اور پس منظر علامتی سیاق وسباق کے ساتھ قائم کیے گیے ہیں جس میں حیرانیوں، اندیشوں اور تناؤ کے درمیان ایک اسرار موجود ہے۔ جو سرریلزم کے قریب پہنچا دیتا ہے۔ ایڈگرایلن پو کی بعض کہانیاں بھی اسی قبیل کی ہیں کیونکہ وہ بھی واقعات وکردار کی تخلیق اس طور پر کرتا ہے جس میں دہشت، بھیانک اور حیرت انگیز واقعات، پاگل پن اور خوف جیسی چیزیں شامل ہوتی ہیں اور شیشہ گھاٹ بھی ان ہی سب عناصر سے مملو ہے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ نیر مسعود نے شعوری طور پر تو کئی بعض خصوصیات اپنے اندر جذب کی ہیں اور انھیں اپنے طور پر پیش کیا ہے۔

اگر کردار نگاری کے حوالے سے بات کریں تو ہمیں اس افسانے میں پانچ کردار واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ مگر ہر کردار دوسرے کردار سے مختلف ہے، یہ سارے کردار حقیقی زندگی سے تعلق نہیں رکھتے بلکہ افسانوی ہئیت کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان کی شناخت بس اس قدر ہے جتنی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اور دو کردار بازار کے لوگ اور شیشہ ڈھالنے والے ہیں جن کی حیثیت افسانے میں پس منظری ہے۔

افسانے کے کرداروں میں ایک اہم کردار راوی ہے، جس کی شناخت افسانے میں شروع سے آخر تک ہکلاتے ہوئے کرائی گئی ہے۔

دوسرا کردار راوی کا منھ بولا باپ ہے جو دراصل راوی کا باپ ہے، مگر افسانے میں اسے منھ بولا باپ کے ذریعہ تعارف کرایا گیا ہے۔ وہ اکثر راوی کے ہکلانے پر اسے ڈانٹتا ہے۔ راوی کو دوسری جگہ پہنچانے کے لیے اس کے ساتھ سفر کرتا ہے، مگر اس کے بارے میں زیادہ تفصیل نہیں ملتی اور آخر میں اسے بہت جلد بوڑھا ہوتے ہوئے دیکھایا گیا ہے۔ وہ منھ بولا باپ جب راوی کو نئی ماں کے مرنے کی خبر دینے جاتا ہے اس وقت کا ایک اقتباس دیکھئے

جس سے اس کے باپ کی عمر کا اندازہ ہو جائیگا۔

''اس ایک سال میں وہ اتنا بوڑھا ہو گیا تھا جتنا آٹھ سال میں جہاز نہیں ہوا تھا۔ اس کی چال میں لڑکھڑاہٹ آ گئی تھی اور جہاز اس کو سہارا دیکر لا رہا تھا۔ آتے ہی اس نے مجھ کو چمٹا لیا۔ آخر جہاز نے اس کو مجھ سے الگ کیا، ٹھیک سے بیٹھایا، پھر میری طرف مڑا۔
''تمھاری نئی ماں مر گئی'' اس نے مجھے بتایا اور کھانسنے لگا۔'' (صفحہ ۲۱۸)

تیسرا کردار جہاز کے نام سے آتا ہے جسے مسخرہ کہہ کر بھی تعارف کرایا گیا ہے۔ جس کی شناخت راوی یوں کرواتا ہے:

''جب میں شروع شروع میں باپ کے پاس آیا تھا تو جہاں میلوں اور بازاروں میں مسخرے پن کی نقلیں کر کے روزی پیدا کرتا تھا۔ وہ اپنی پیٹھ پر چھوٹا سا گلابی رنگ کا بادبان باندھے رہتا تھا۔ شاید اسی لیے اس کا نام جہاز پڑ گیا تھا، یا شاید جہاز نام ہونے کی وجہ سے وہ پیٹھ پر بادبان باندھنے لگا ہو''

''جہاز کا سا تمباکو پینے والا میں نے کوئی نہیں دیکھا۔ تمباکو کی جتنی قسمیں اور تمباکو پینے کے جتنے طریقے ہو سکتے تھے شاید وہ سب اس کے استعمال میں تھے اور رکی ہوئی ہوا میں وہ منہ سے دھویں کے بادل چھوڑ چھوڑ کر ان سے ایسے ایسے کھیل دکھاتا تھا کہ تماشائیوں کو اپنی آنکھوں پر یقین نہیں آتا تھا۔'' (صفحہ ۲۰۵)

اس طرح جہاز کی شناخت کرائی جاتی ہے، لیکن جب کہانی اور آگے بڑھتی ہے تو راوی کو بتایا جاتا ہے کہ وہ شیشہ پگھلانے والی میلی کچیلی بستی میں رہتا تھا مگر اب شیشہ گھاٹ پر ہی رہتا ہے اور پھر افسانے کے آخر میں اسے بھی بوڑھا دکھایا گیا ہے۔

چوتھا کردار ''بی بی'' کا ہے جو شیشہ گھاٹ پر ایک بڑی ناؤ میں رہتی ہے۔ جہاں پر کسی کو آنے کی اجازت نہیں ہے۔ لہٰذا اس کردار کے حوالے سے راوی یہ بتاتا ہے کہ:

''مجھے معلوم تھا کہ یہ بڑی جھیل کا سب سے مشہور اور سب سے اجاڑ گھاٹ ہے اور بی بی نام کی ایک ڈراونی عورت اس کی تنہا مالک ہے۔ وہ ایک مشہور ڈاکو، یا شاید باغی، کی محبوبہ تھی، پھر اس کی بیوی ہوگئی۔ وہ بی بی ہی سے ملنے آیا تھا کہ مخبری ہوگئی اور اسی گھاٹ پر وہ سرکاری آدمیوں کے ہاتھوں مارا گیا۔ لیکن اس کے بعد کچھ ایسی الٹ پلٹ ہوئی کہ پورا شیشہ گھاٹ بی بی کے حوالے کر دیا گیا جہاں اس کی بہت بڑی ناؤ جھیل میں پڑی رہتی ہے، اور بی بی نے اسی ناؤ میں اپنے رہنے کا ٹھکانہ بنالیا ہے۔'' (صفحہ ۲۰۷)

اس کردار کو ایک ڈراونی اور بھیانک شکل کی عورت دکھایا گیا ہے۔ بی بی کا کردار طاقت جذبہ، جسم اور خوف کی تجسیم ہے۔ یہ کہانی کب اور کس پس منظر میں لکھی گئی اس کی کوئی وضاحت یا صراحت افسانے میں نہیں ملتی لیکن جب ہم اس کہانی کو پڑھتے ہوئے اس کردار تک پہنچتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ یہ بہت پہلے (آزادی کے پہلے) کی کہانی ہے۔ بی بی اس وجہ سے ڈروانی اور خوف زدہ نظر آتی ہے کہ اس کا شوہر کسی جنگ میں مارا گیا ہے جس کی وجہ سے وہ زمین یا خشکی سے بیزار ہوگئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ناؤ پر اپنا ٹھکانا بنالیتی ہے اور اپنی بیٹی کو بھی زمین پر قدم رکھنے سے روکتی ہے اور پھر آخر میں اس کی بیٹی بھی پانی میں غرقاب ہو کر مر جاتی ہے۔ لہٰذا اس غم نے اسے سخت بنا دیا ہے اور وہ زمین کو اپنا دشمن سمجھ لیتی ہے۔ اس کردار کے حوالے سے نیر مسعود نے کہا ہے:

''بی بی کا جو شوہر تھا وہ Freedom Fighter تھا اسی ناؤ پر اس کا میاں مارا گیا، تو خشکی سے اسے بیزاری ہوگئی تھی۔ زمین ہی اس کا دوست تھی اور اب زمین ہی اس کا دشمن ثابت ہوئی، مگر بعد میں ہندوستان آزاد ہونے کے بعد اس کی سوچ بدل گئی اور جب حالات بدلے تو بڑی ناؤ اسے دے دی گئی'' [1]

---

[1] مقالہ نگار سے ایک گفتگو، لکھنؤ، ۱۵/ اگست ۲۰۰۹ء

مذکورہ بیان سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ بی بی کا شوہر جنگ آزادی میں مارا گیا، جس سے بی بی بے پناہ محبت کرتی تھی۔ اس کردار کے حوالے سے نیر مسعود نے بی بی کی نفسیاتی الجھنوں کی جانب بھی اشارہ کیا ہے۔

پانچواں کردار بی بی کی لڑکی ''پریا'' کا ہے جو جھیل کے پانی پر رہتی ہے اسے انسانی صحبت میسر نہیں، مگر جب راوی سے ملاقات ہوتی ہے تو اس کے ہکلانے پر مزہ لیتی ہے۔ ہنستی ہے کھیلتی ہے اور آہستہ آہستہ وہ راوی کے اندر دلچسپی لینے لگتی ہے اور راوی کو دل ہی دل میں چاہنے لگتی ہے۔ افسانے میں پریا کا حسن۔ اس کی رعنائی قد و قامت اور اس کے خدوخال کا کہیں ذکر نہیں ملتا ہے بلکہ افسانہ پڑھتے وقت اس کے حسن کا احساس جھیل پر آزادی، اس کا کھیل والا انداز، دل بہلانے والی تازگی اور جھیل کی روح جیسی حیرت خیزی کے انعکاس سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس افسانے پر گفتگو کرتے ہوئے مہدی جعفر نے کہا کہ ''افسانہ جس علامتی نہج پر قائم ہے'' ''پریا'' اس کی علامت ہے۔ [۱]

اس افسانے کے تمام کرداروں میں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ ہر کردار کے ساتھ ایک پریشانی لاحق ہے مثلاً: راوی کا منھ بولا باپ کی پریشانی یہ ہے کہ اسے بیوی کے مرنے کا خوف ہے کہ اگر راوی کو وہ بولتے دیکھے گی تو پاگل ہوکر مر جائے گی۔ شیشہ گھاٹ میں رہنے والے لوگوں کے لیے یہ پریشانی ہے کہ وہ لوگ دھویں کی آلودگی سے جلد ہی مر جاتے ہیں اور بی بی کی مصیبت یہ ہے کہ وہ بھی کشتی کی طرح اندر ہی اندر غم سے ٹوٹ رہی ہے اور راوی کی مصیبت یہ ہے کہ وہ اپنی بات پوری طرح ترسیل نہیں کر پاتا۔ اسی طرح ہر کردار کے ساتھ ایک پریشانی لاحق ہے، مگر اصل چیز راوی کا ہے جو پوری کہانی میں بے بس اور مجبور نظر آتا ہے۔ اس کے حوالے سے چند باتیں اخذ کی جاسکتی ہیں۔

(۱) پہلی بات یہ کہ راوی اظہار کے مسئلے سے دوچار ہے۔ وہ اپنی بات ہکلانے کی وجہ سے پوری نہیں کر پاتا۔ وہ ہکلانے کے آزار سے پریشان ہے۔

(۲) دوسرا یہ کہ جہاز راوی کو شیشہ گھاٹ کی بی بی سے ملائے بغیر وہاں سے رخصت کر دیتا ہے اور اس کی یہ خواہش اس کے دل میں دبی رہ جاتی ہے۔

(۳) تیسرا یہ کہ قبل اس کے کہ راوی اور ''ہریا'' کے درمیان کوئی رشتہ ہموار ہو وہ پانی پر چلتے ہوئے ڈوب کر مر جاتی ہے۔ یہ خواہش بھی اس کی پوری نہ ہوسکی۔

---

[۱] شب خون ستمبر ۱۹۹۸ء، صفحہ ۵۵

(۴) چوتھے یہ کہ جہاز جب راوی کو شیشہ گھاٹ سے رخصت کرتا ہے تو راوی کے آگے بنجر میدان ملتا ہے جہاں اس کا اپنا کوئی نہیں۔ یہ تنہا اور نا آسودہ زندگی کی طرف بھی اشارہ ہے۔

اس طرح راوی کے حوالے سے افسانے کی بنیاد اظہار کے مسئلے پر قائم ہوتا ہے جو خیال اور ادراک کا ترجمان ہوتا ہے۔ اظہار کے نہ ہونے کی وجہ سے ہی بہت کچھ فنا ہو جانے کا احساس باقی رہتا ہے جو راوی کو مضطرب کر دیتا ہے۔

افسانے کے شروع میں دیئے گئے نظیر نیشاپوری کے شعر اور جارج گاسک ون کی نظم کا اقتباس بھی راوی کے وجود کا ترجمانی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ عنوان احساس اور عمر کے تجربے کا بھی استعارہ ہوسکتا ہے جو افسانے کی معنویت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور بقول مہدی جعفر ''یہ افسانہ شعور، روح اور وقت کے درمیان جنم لیتا ہے، نیر مسعود نے فن افسانہ کو فائن آرٹ کی سطح پر پہنچا دیا ہے۔'' [1]

جب زیر نظر مقالہ تکمیل کو پہنچ چکا تھا تو نیر مسعود کا تازہ ترین افسانوی مجموعہ ''گنجفہ''، سن ۲۰۰۸ء میں (پہلی اشاعت) اور سن ۲۰۰۹ء میں (دوسری اشاعت) منظر عام پر آیا اس میں مندرجہ ذیل کہانیاں ہیں۔

(۱) گنجفہ (۲) بڑا کوڑا گھر (۳) باد نما (۴) علام اور بیٹا (۵) جانشین (۶) پاک ناموں والا پتھر (۷) دستِ شفاء (۸) کتاب دار (۹) مسکینوں کا احاطہ (۱۰) دُنبالہ گرد (۱۱) آزاریاں، وغیرہ۔

اِس کتاب کے غائر مطالعہ کے بعد یہ نتیجہ نکالنا غیر مناسب نہ ہوگا کہ گرچہ یہ تمام کہانیاں نیر مسعود کے فکر وفن کے عام معیار پر بخوبی پوری اترتی ہیں، لیکن یہ مجموعہ نیر مسعود کے افسانوی فکر وفن میں کوئی قابل ذکر اضافہ نہیں کرتا، بہرکیف اس کتاب کی کہانیوں کی کچھ خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) پورا مجموعہ ۲۲۷ صفحات پر مشتمل ہے اور اس میں گیارہ کہانیوں ہیں یعنی ان کی سابق کہانیوں کے مقابلے میں اِس مجموعے کی کہانیاں قابل ذکر حد تک مختصر ہیں۔ جبکہ نیر مسعود کے گذشتہ مجموعوں کے افسانے زیادہ تر طویل ہیں۔

(۲) عموماً نیر مسعود کے افسانوی کردار ناموں سے مشخص نہیں کیے جاتے لیکن اس ''گنجفہ'' کے بیشتر کرداروں کو مخصوص ناموں سے موسوم کیا گیا ہے۔

---

[1] شب خون، ستمبر ۱۹۹۸ء، صفحہ ۵۵

(۳) نیر مسعود اپنے گذشتہ افسانوں میں بھی Adjectives (صفات) کے استعمال میں خاصے محتاط تھے لیکن اس مجموعہ میں صفات کا استعمال بہت ہی کم ہوا ہے۔

یہ وہ چند ہیئتی اور اسلوبی خصوصیات ہیں جو ان کے سابق افسانوی مجموعوں سے الگ ہیں ورنہ نیر مسعود کی باقی تمام اسلوبی اور تکنیکی خصوصیات زیرِ نظر کتاب میں بھی موجود ہیں۔

چھٹا باب

اردو کے افسانوی ادب میں نیر مسعود کا مقام

اردو افسانوی ادب میں نیر مسعود کا مقام

عصری ادب کی جلوہ گاہ میں اپنی الگ شناخت رکھنے والے پروفیسر نیر مسعود کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ وہ نہ صرف ایک نکتہ رس محقق اور نقاد ہیں، بلکہ ایک سحر طراز افسانہ نگار بھی ہیں۔ غیر معمولی تخلیقی اور فنی قوتوں سے مالا مال افسانہ نگار کی حیثیت سے انھوں نے اردو فکشن کی تاریخ میں جو مقام حاصل کیا ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے۔ انھوں نے افسانوں کا سفر اب سے ۳۴ سال قبل شروع کیا تھا اور اب تک صرف ۳۳ افسانے لکھے ہیں، لیکن ہر افسانہ اپنی جگہ شاہکار اور منفرد ثابت ہوا ہے۔ یہ اعتراف فکشن کے بڑے ناقدوں کو بھی ہے۔ چنانچہ ۲۰۰۴ء میں غالب ایوارڈ حاصل کرنے پر یہ رائے سامنے آئی:

> ''برصغیر سے باہر مغرب کی ادبی دنیا میں پروفیسر نیر مسعود کو جس چیز سے غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی وہ ان کی افسانہ نگاری ہے۔ انھوں نے ۱۹۷۰ء کے آس پاس اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور چند ہی افسانوں کی اشاعت کے بعد انھیں صف اول کے افسانہ نگاروں میں شمار کیا جانے لگا۔''
> (روزنامہ ''صحافت''، لکھنؤ ۴؍جنوری ۲۰۰۴ء)

اور رحمٰن عباس نے اعتراف کیا ہے:

> ''نیر مسعود میرے پسندیدہ ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں اور مبالغہ نہ ہوگا اگر میں یہ کہوں کہ اس وقت وہ اردو دنیا کے سب سے زیادہ معتبر اور افسانے کے آرٹ پر قادر افسانہ نگار ہیں۔'' (شب خون، نومبر ۱۹۹۸ء، صفحہ ۷۷)

آصف فرخی ان کی تنقیدی صلاحیت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نیر مسعود مجھے افسانوی ادب کے اہم اور نادر ناقد معلوم ہوتے ہیں کہ جن کو پڑھنا، دراصل افسانے کو ایک الگ ڈھنگ سے پڑھنا ہے۔'' [1]

اردو افسانوی ادب میں نیر مسعود کا مقام متعین کرنے کے سلسلے میں بعض نقادوں کا کہنا ہے کہ انھیں مابعد جدید افسانہ نگاروں میں شامل کیا جا سکتا ہے کیونکہ مابعد جدید افسانے کی زیادہ تر خصوصیات ان کے افسانوں میں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔ چنانچہ نیر مسعود کا ذکر کرتے ہوئے شافع قدوائی نے لکھا ہے کہ یہ ہمارے واحد افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں مابعد جدید افسانے کے تمام نہ سہی مگر بیشتر عناصر موجود ہیں مثلاً، ان کے افسانوں میں کوئی ایک کہانی پیش کرنے کے بجائے کئی قصوں کا بیان ہونا، قولِ محال کا متواتر استعمال، افسانوں کی مضمون نما ساخت، پہلے سے موجود متن پر متن کی تشکیل، افسانوں میں کوئی ایک موضوع یا تھیم کی نشاندہی سے گریز، وقوعہ کو مرکز توجہ بنانے کے بجائے لسانی اظہار کو اہمیت دینا وغیرہ، یہ وہ عناصر ہیں جو ان کو ہم عصر افسانہ نگاروں سے جدا کرتے ہیں۔

جہاں تک موضوع کا تعلق ہے، احساسِ فنا اور اشیاء کی ناپائیداری کو نیر مسعود کے افسانوں کا بنیادی موضوع قرار دیا جا سکتا ہے۔

اسلوب کی سطح پر ۷۰ء کے بعد اردو کہانی کاروں نے بیانیہ اسلوب کے علاوہ کبھی علامتوں کا استعمال کیا تو کبھی تمثیل اور استعاروں میں اپنی بات کہنے کی کوشش کی، مگر نیر مسعود نے اپنے بیانیے میں نہ کبھی علامت و استعارہ کا سہارا لیا اور نہ تمثیل کا، بلکہ انھوں نے اپنی کہانی میں جو اسلوب اختیار کیا وہ بظاہر سادہ لیکن پر کار ہے۔ ان کا بیانیہ اکہرا نہیں ہے جس سے ہم کوئی ایک مطلب نکال سکیں۔ انھوں نے یک سطحی بیانیے سے احتراز کیا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر سہیل احمد خاں نیر مسعود کے تہہ دار اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں:

---

[1] آصف فرخی، رسالہ ''آئندہ'' کراچی، جلد ۱۲، جنوری، مارچ ۲۰۰۷ء، صفحہ ۵۲

''ان کی کہانیاں اس روش عام سے علیحدہ ہیں جس میں کسی بڑی واردات کو چند اشاروں یا کلیدی استعاروں میں سمیٹنے کی کوشش کی جاتی ہے، نیر مسعود ایک واردات کواس کی جزئیات سمیت گرفت میں لیتے ہیں اوراس کے ممکنہ پہلوؤں کا دور تک تعاقب کرتے ہیں۔اس طرح بیانیے کی طوالت واردات کواور زیادہ گمبھیر اور تہ دار بنا دیتی ہے۔'' (بحوالہ: نئی صدی: صفحہ۲۰)

اور پروفیسر شمیم حنفی کے الفاظ میں:

''اسلوب کی 'Transparency' اتنی شفافیت کہ آسانی کے ساتھ اس کے آر پار دیکھا جاسکے ایک چکر میں ڈال دینے والی خوبی ہے۔ نیر مسعود کے سلسلے میں یہ واقعہ محض اتفاقی تو نہیں کہ انھیں کافکا اور بورخیس اور بعض معاصر فارسی افسانہ نویسیوں کے اسلوب میں اپنے احساسات کی آہٹ سنائی دی''
(ہمسفروں کے درمیان، صفحہ ۲۶۰)

گہری رمزیت کے ساتھ پرکشش تہ دار اسلوب نیر مسعود کے فن کا وہ امتیازی وصف ہے جس کے پیش نظر وارث علوی نے انہیں اردو میں کافکا کی طرز کا واحد افسانہ نگار قرار دیا ہے۔

نیر مسعود نے مغربی افسانہ نگاروں سے بھی خوب استفادہ کیا ہے اور انھیں اپنے افسانوں میں سمونے کی حتی الامکان کوشش کی ہے۔ایڈگر ایلن پو، کافکا اور بورخیس کی جتنی خصوصیات نیر مسعود کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں وہ اُن کے معاصر افسانہ نویسیوں کے یہاں کم ہی ملیں گی۔

نیر مسعود کی کہانیاں عوام اور خواص ہر طبقے میں مقبول ہیں جن میں ''اہرام کا میر محاسب''، ''نوشدارو''، ''ندبہ''، ''رے خاندان کے آثار''، ''عطر کافور''، ''تحویل''، ''بن بست''، ''طاؤس چمن کی مینا''، ''شیشہ گھاٹ''، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ''گنجفہ''، ''بڑا کوڑا گھر''، ''بادنما'' اور ''مار گیر'' وغیرہ اعلیٰ معیار کی کہانیاں ہیں۔

ان کی کہانیوں کے سلسلے میں پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

''نیر مسعود کلاسیکی لسان کے آدمی ہیں۔ اس لیے وہ بڑی ہنر مندی اور چابکدستی اور دقت کے ساتھ ایک ایک شے اور ایک ایک کونے کھدرے کو اجاگر کرسکتے ہیں۔ یہ ان کے قدرتِ کلام کی دلیل ہے۔۔۔''
(بحوالہ: روزنامہ اخبار ''سہارا'' ۷/نومبر ۲۰۰۸ء)

نیر مسعود کی ۷۲ ویں سال گرہ کے موقع پر ایک طویل مضمون میں فاروق ارگلی نے لکھا ہے:

''یہ اردو دنیا میں اپنی قسم کی پہلی مثال ہے جب کوئی کہنہ مشق محقق اور نقاد، تحقیق وتنقید کے میدان میں ایک طویل مدت گزار دینے کے بعد اچانک افسانہ نگار بن کر مطلع ادب پر نمودار ہوا اور تھوڑے سے وقت اور چند تخلیقات کے باوجود ادبی دنیا کو چونکا دیا۔ اب تک صرف بائیس افسانے لکھے، لیکن ہر افسانہ اپنی جگہ شاہکار اور منفرد ثابت ہوا ہے۔۔۔ ان کے افسانے ''سیمیا'' طاؤس چمن کی مینا، عطر کافور اردو کے افسانوی ادب کا سنگ میل بن چکے ہیں۔ ان کے مجموعے طاؤس چمن کی مینا، کو ہندوستان کے باوقار ادبی ایوارڈ سرسوتی سمان اور ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے سرفراز کیا گیا۔ یہ اعزازات پروفیسر نیر مسعود کی تخلیقی عظمت کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔'' (ایضاً)

چنانچہ نیر مسعود کی افسانوی تخلیقات کے غائر مطالعے اور مفصل تجزیے کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کرسکتے ہیں کہ نیر مسعود عہد حاضر کے ایک ممتاز اور منفرد افسانہ نگار ہیں اور ان کا افسانوی سرمایہ معاصر اردو ادب میں قابل قدر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔

کتابیات

کتابیات

مصادر ومراجع

نمبرات	مصنف/مرتب	اسمائے کتب	مقام اشاعت	ناشر/مطبع	سن اشاعت
۱	ابن انشاء	اندھا کنواں	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۹۸ء
۲	ارتضیٰ کریم	اردو فکشن	دہلی	تخلیق کار پبلی کیشنز	۱۹۹۶ء
۳	اشرفی، وہاب	آگہی کا منظر نامہ	دہلی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۲ء
۴	اشرفی، وہاب	اردو فکشن اور تیسری آنکھ	دہلی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۴ء
۵	اشرفی، وہاب	راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری	دہلی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۱ء
۶	اعظمی، خلیل الرحمٰن	اردو ادب میں ترقی پسند ادبی تحریک	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۷۹ء
۷	اقبال، غضنفر	اردو افسانہ ۱۹۸۰ء کے بعد (تجزیہ وتنقید)	گلبرگہ	کاغذ پبلی کیشنز	۲۰۰۶ء
۸	انیس اشفاق	سید مسعود حسن رضوی ادیب	دہلی	ساہتیہ اکاڈمی	۲۰۰۵ء
۹	تمکین جعفر حسین مرزا	مسعود حسن رضوی ادیب	لکھنؤ		۱۹۷۷ء
۱۰	ثاقب، عارف	بیسویں صدی کا ادبی طرز احساس	لاہور	غالب نما پاکستان	۱۹۹۹ء
۱۱	جمشید پوری، اسلم	جدیدیت اور اردو افسانہ	دہلی	ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس	۲۰۰۱ء
۱۲	چھتاری، طارق	جدید افسانہ: اردو ہندی	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۲ء
۱۳	حنفی، شمیم	کہانی کے پانچ رنگ	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۸۳ء
۱۴	حنفی، شمیم	ہمسفروں کے درمیان	دہلی	ترقی انجمن اردو/ثمر آفسیٹ پرنٹرز	۲۰۰۵ء
۱۵	حنفی، مظفر	جدیدیت: تجزیہ وتفہیم	لکھنؤ	نسیم بک ڈپو	۱۹۸۵ء
۱۶	خورشید احمد	اردو افسانہ پر مغربی اثرات	علی گڑھ	مسلم یونیورسٹی پریس	۲۰۰۲ء
۱۷	رام لعل	اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا	دہلی	سمانت پرکاش	۱۹۸۵ء
۱۸	سرور، آل احمد	جدیدیت اور ادب	علی گڑھ	مسلم یونیورسٹی پریس	۱۹۶۹ء
۱۹	سلامت اللہ خاں	امریکی ادب کا مختصر جائزہ	دہلی	ترقی اردو بورڈ، وزارت تعلیم، حکومت ہند	۱۹۷۸ء
۲۰	سلیم شہزاد	جدید افسانے کا منظر	مالیگاؤں	پبلی کیشنز	۱۹۸۹ء
۲۱	شہزاد منظر	جدید اردو افسانہ	دہلی	عاکف بک ڈپو	۱۹۸۸ء
۲۲	صغیر افراہیم	اردو فکشن تنقید وتجزیہ	علی گڑھ	مصنف	۲۰۰۳ء

۲۳	صغیرافراہیم	سارمما لک میں اردوافسانہ	علی گڑھ	مسلم یونیورسٹی پریس	۲۰۰۵ء
۲۴	عابد سہیل	فکشن تنقید: چندمباحث	لکھنؤ	مصنف	۲۰۰۰ء
۲۵	عثمانی، ابوذر	فن کار سے فن تک	رانچی	ارشد عثمانی کریم منزل	۱۹۷۸ء
۲۶	عبدالمغنی	تشکیل جدید	پٹنہ	احمد مسعود	۱۹۷۶ء
۲۷	عبدالعلیم	اردوادب کے رجحانات پرایک نظر	دہلی	آزاد کتاب گھر	ب،ت
۲۸	عتیق اللہ	ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، جلداوّل	دہلی	اردو مجلس	۱۹۹۵ء
۲۹	عتیق اللہ	ترجیحات	دہلی	ایم۔آر۔پبلی کیشنز	۲۰۰۲ء
۳۰	علوی، وارث	جدیدافسانہ اوراس کے مسائل	دہلی	نئی آواز، جامعہ نگر	۱۹۹۰ء
۳۱	علوی، وارث	منٹوایک مطالعہ	دہلی	جے۔اے۔پریس	۱۹۹۷ء
۳۲	فاروقی، شمس الرحمٰن	افسانے کی حمایت میں	دہلی	مکتبہ جامعہ	۲۰۰۶ء
۳۳	فاروقی، شمس الرحمٰن	لفظ ومعنی	الہ آباد	سیدرشید قادر	۱۹۸۶ء
۳۴	فاروقی، شمس الرحمٰن	تحفۃ السرور	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۸۵ء
۳۵	فتح پوری، فرمان	اردوکاافسانوی ادب	ملتان	بیکن بکس	۱۹۸۸ء
۳۶	فتح پوری، فرمان	اردوافسانہ اورافسانہ نگار	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۸۲ء
۳۷	فرخی، آصف	منٹونوری نہ ناری	کراچی	مکتبہ اسلوب	۱۹۸۵ء
۳۸	قاسمی، ابوالکلام	آزادی کے بعد اردو فکشن	دہلی	ساہتیہ اکاڈمی	۲۰۰۱ء
۳۹	قاضی، فردوس انور	اردوافسانہ نگاری کے رجحانات	لاہور	مکتبہ عالیہ	۱۹۹۰ء
۴۰	قمررئیس	اردومیں بیسویں صدی کاافسانوی ادب	دہلی	کتابی دنیا	۲۰۰۶ء
۴۱	محمدحسن	معاصرادب کے پیش رو	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۸۲ء
۴۲	محمدحسن	جدیداردوادب	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۷۵ء
۴۳	مرزا، حامد بیگ	افسانہ کامنظرنامہ	الہ آباد	اردورائٹرس گلڈ	۱۹۸۳ء
۴۴	ممتازحسین	ادبی مسائل	لاہور	چودھری افتخارعلی	۱۹۵۵ء
۴۵	ممتازحسین	نئی قدریں	لاہور	چودھری افتخارعلی	۱۹۵۳ء
۴۶	مہاجر، محمدعمر	اردوافسانے کاتشکیلی دور	کراچی	شیم بک ایجنسی	۲۰۰۵ء
۴۷	مہنازانور	اردوافسانے کاتنقیدی مطالعہ	لکھنؤ	نامی پریس	۱۹۸۵ء
۴۸	مہدی جعفر	اردوافسانے کے نئے افق	لکھنؤ	مصنف	۱۹۸۳ء
۴۹	مہدی جعفر	نئے افسانے کاسلسلۂ عمل	گیا	نگارینہ حیدری	۱۹۸۱ء
۵۰	نارنگ، گوپی چند	اردوافسانہ روایت ومسائل	دہلی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۰ء

۵۱	نارنگ، گوپی چند	نیا اردو افسانہ: انتخاب، تجزیہ اور مباحث	دہلی	اردو اکادمی	۱۹۹۵ء
۵۲	نارنگ، گوپی چند	ادبی تنقید اور اسلوبیات	دہلی	مصنف	۱۹۸۰ء
۵۳	نارنگ، گوپی چند	ہندوستان کے مصنفین اور اردو شعراء	دہلی	اردو اکادمی	۱۹۹۸ء
۵۴	نارنگ، گوپی چند	اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	دہلی	اردو اکادمی	۱۹۹۸ء
۵۵	نارنگ، گوپی چند	اطلاقی تنقید: نئے تناظر	دہلی	ساہتیہ اکادمی	۱۹۹۰ء
۵۶	نارنگ، گوپی چند	انیس شناسی	دہلی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۸۱ء
۵۷	ندیم، نریش	جدیدیت ایک ہمہ پہلو محاسبہ	دہلی	مکتبہ جدید	۲۰۰۱ء
۵۸	نقوی، سبط محمد	مسعود حسن رضوی ادیب، فرد اور فنکار	لکھنؤ	سرفراز قومی پریس	۱۹۸۰ء
۵۹	وسیم آرا	مسعود حسن رضوی ادیب، حیات اور ادبی خدمات	لکھنؤ	نظامی پریس	۱۹۹۰ء
۶۰	وقار عظیم	فن افسانہ نگاری	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۷ء
۶۱	وقار عظیم	نیا افسانہ	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۶ء
۶۲	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۳ء

نیر مسعود کی تصنیفات و تالیفات

۱	نیر مسعود	رجب علی بیگ سرور (تحقیق)	الہ آباد	اسرار کریمی پریس	۱۹۶۷ء
۲	نیر مسعود (مرتب)	تعبیر غالب (تنقید)	لکھنؤ	کتاب نگر دین دیال روڈ	۱۹۷۳ء
۳	نیر مسعود (مترجم)	کافکا کے افسانے (ترجمہ)	لکھنؤ	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۷۸ء
۴	نیر مسعود (مرتب)	دولہا صاحب عروج (سوانح)	لکھنؤ	اردو پبلیشرز، نظیر آباد	۱۹۸۰ء
۵	نیر مسعود	سیمیا (افسانوی مجموعہ)	ٹانڈہ	نشاط پریس	۱۹۸۴ء
۶	نیر مسعود (مرتب)	خطوط مشاہیر بہ نام مسعود حسن رضوی ادیب	لکھنؤ	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۸۵ء
۷	نیر مسعود	سوتا جاگتا (ڈراما)	لکھنؤ	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۸۵ء۔۲۰۰۴ء
۸	نیر مسعود (مرتب)	انتخاب بستان حکمت	لکھنؤ	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۸۸ء
۹	نیر مسعود (مرتب)	بزم انیس	لاہور	رہبر پرنٹرس	۱۹۹۰ء
۱۰	نیر مسعود	مرثیہ خوانی کا فن (تنقید)	لکھنؤ	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۹۰ء
۱۱	نیر مسعود	عطر کافور (افسانوی مجموعہ)	لکھنؤ	نظامی پریس	۱۹۹۰ء
۱۲	نیر مسعود	یگانہ احوال و آثار (سوانح)	لکھنؤ	انجمن ترقی اردو	۱۹۹۱ء
۱۳	نیر مسعود	طاؤس چمن کی مینا (افسانوی مجموعہ)	ٹانڈہ	نشاط آفسٹ پریس	۱۹۹۸ء
۱۴	نیر مسعود	انیس (سوانح)	دہلی	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان	۲۰۰۲ء
۱۵	نیر مسعود	شفاء الدولہ کی سرگذشت (سوانح)	لکھنؤ	اتر پردیش اردو اکادمی	۲۰۰۴ء
۱۶	نیر مسعود	گنجفہ (افسانوی مجموعہ)	پاکستان	شہرزاد	۲۰۰۸ء

رسائل وجرائد/اخبار

۱	آج کل (رسالہ)	دہلی	جنوری	۱۹۶۹ء
۲	آج کل (رسالہ)	دہلی	جولائی	۱۹۷۹ء
۳	آج کل (رسالہ)	دہلی	مئی	۱۹۷۱ء
۴	آج کل (رسالہ)	دہلی	جون	۱۹۸۵ء
۵	آج کل (رسالہ)	دہلی	جولائی	۱۹۹۶ء
۶	آج کل (رسالہ)	دہلی	مئی	۲۰۰۸ء
۷	آج کل (رسالہ)	دہلی	جولائی	۲۰۰۸ء
۸	آئندہ (رسالہ)	کراچی	جنوری تا مارچ	۲۰۰۷ء
۹	جواز (رسالہ)	مالیگاؤں	جنوری تا مئی	۱۹۸۲ء
۱۰	جواز (رسالہ)	مالیگاؤں	جنوری تا دسمبر	۱۹۸۴ء
۱۱	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	جولائی	۱۹۶۷ء
۱۲	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	اپریل تا جون	۱۹۹۴ء
۱۳	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	جولائی تا ستمبر	۱۹۹۶ء
۱۴	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	جنوری تا مارچ	۱۹۹۹ء
۱۵	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	اکتوبر تا دسمبر	۲۰۰۱ء
۱۶	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	جنوری تا مارچ	۲۰۰۲ء
۱۷	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	اپریل تا مئی	۲۰۰۲ء
۱۸	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	اکتوبر تا دسمبر	۲۰۰۳ء
۱۹	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	اپریل تا جون	۲۰۰۴ء
۲۰	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	جولائی تا دسمبر	۲۰۰۴ء
۲۱	اردو ادب (رسالہ)	دہلی	جولائی	۲۰۰۶ء
۲۲	اکادمی (رسالہ)	لکھنؤ	جنوری تا جون	۱۹۸۷ء
۲۳	اکادمی (رسالہ)	لکھنؤ	جنوری تا جون	۲۰۰۳ء
۲۴	اودھ اخبار	لکھنؤ	جنوری تا جون	۱۹۷۰ء
۲۵	ایوان اردو (رسالہ)	دہلی	اپریل	۱۹۹۸ء

۲۶	ایوان اردو (رسالہ)	دہلی	جولائی	۱۹۹۸ء
۲۷	دریافت (رسالہ) شمارہ ۸	کراچی		۱۹۹۲ء
۲۸	تحریر (رسالہ) (خاص نمبر)	جلد نمبر ۸ شمارہ ۲	اپریل تا جون	۱۹۷۴ء
۲۹	سوغات (مجلّہ) شمارہ ۴	بنگلور		۱۹۹۲ء
۳۰	سوغات (مجلّہ) شمارہ ۵	بنگلور		۱۹۹۳ء
۳۱	سوغات (مجلّہ)	بنگلور	ستمبر	۱۹۹۵ء
۳۲	سوغات (مجلّہ)	بنگلور	مارچ	۱۹۹۶ء
۳۳	سوغات (مجلّہ)	بنگلور	نومبر	۱۹۹۷ء
۳۴	سب رس (رسالہ)	حیدر آباد	جون	۲۰۰۳ء
۳۵	سہارا (روزنامہ اخبار)	دہلی	نومبر	۲۰۰۸ء
۳۶	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	اکتوبر	۱۹۶۹ء
۳۷	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	جولائی	۱۹۷۱ء
۳۸	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	فروری	۱۹۷۲ء
۳۹	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	اگست تا اکتوبر	۱۹۷۸ء
۴۰	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	دسمبر	۱۹۸۷ء
۴۱	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	جنوری تا فروری	۱۹۸۸ء
۴۲	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	اپریل تا ستمبر	۱۹۹۰ء
۴۳	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	نومبر تا دسمبر	۱۹۹۲ء
۴۴	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	مارچ تا اپریل	۱۹۹۳ء
۴۵	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	جنوری	۱۹۹۵ء
۴۶	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	اپریل	۱۹۹۷ء
۴۷	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	اگست تا ستمبر	۱۹۹۸ء
۴۸	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	مئی تا نومبر ۱۹۹۸ء	۱۹۹۹ء
۴۹	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	جون	۱۹۹۹ء
۵۰	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	دسمبر	۱۹۹۹ء
۵۱	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	نومبر	۲۰۰۲ء
۵۲	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	نومبر	۲۰۰۳ء
۵۳	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	جولائی	۲۰۰۸ء

۵۴	شب خون (رسالہ)	الہ آباد	اگست تا نومبر	۲۰۰۹ء
۵۵	صحافت (روز نامہ اخبار)	لکھنؤ	جنوری	۲۰۰۴ء
۵۶	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جنوری تا جولائی	۱۹۷۶ء
۵۷	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جلدا، جولائی	۱۹۸۱ء
۵۸	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جنوری	۱۹۸۵ء
۵۹	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۸۵ء
۶۰	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۸۷ء
۶۱	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۸۹ء
۶۲	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جنوری	۱۹۹۳ء
۶۳	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۹۴ء
۶۴	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۹۵ء
۶۵	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جنوری	۱۹۹۶ء
۶۶	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۹۷ء
۶۷	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۹۸ء
۶۸	غالب نامہ (مجلّہ)	دہلی	جولائی	۱۹۹۹ء
۶۹	فکر و نظر (رسالہ) (سرور نمبر)	علی گڑھ	نومبر	۲۰۰۳ء
۷۰	کتاب نما (رسالہ)	دہلی	مئی	۱۹۹۴ء
۷۱	معلم اردو	لکھنؤ	فروری	۱۹۸۵ء
۷۲	نقوش (مجلّہ) (افسانہ نمبر)	لاہور	اکتوبر تا دسمبر	۱۹۶۶ء
۷۳	نقوش (مجلّہ) حصہ ۳، شمارہ ۱۳۱	لاہور	اگست	۱۹۸۳ء
۷۴	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	جنوری تا مئی	۱۹۶۸ء
۷۵	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	جون	۱۹۷۳ء
۷۶	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	دسمبر	۱۹۷۸ء
۷۷	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	جنوری	۱۹۹۳ء
۷۸	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	مارچ	۱۹۹۴ء
۷۹	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	اپریل	۱۹۹۶ء
۸۰	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	مئی	۱۹۹۷ء
۸۱	نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	اگست	۱۹۹۷ء

۸۲ نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	نومبر	۱۹۹۷ء
۸۳ نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	اپریل	۱۹۹۸ء
۸۴ نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	مارچ	۲۰۰۰ء
۸۵ نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	دسمبر	۲۰۰۱ء
۸۶ نیا دور (رسالہ)	لکھنؤ	دسمبر	۲۰۰۷ء
۸۷ نئی صدی (رسالہ) شمارہ ۳	بنارس	نومبر	۲۰۰۸ء

ENGLISH

S.No.	Writer	Books / Title	Publisher	Place	Year
1	Borges, Jorge Luis	The Aleph and other stories		Dutton	1933-69
2	Cohn, Dorrit	"Magic (AL) Realism	Maggie Ann Bowers	Routledge, New York	
3	Fanger, Donald	"Realism, Pure and Romantic", from Dostoevsky and Romatntic Realism	The University of Chicago Press	London	1974
4	Kafka, Franz	Selected Short Stories	Modern Library		1977
5	Maillard Keith	"Middile watch as Magic Realism"	Canadian Literature		1982
6	Pizer Donald	"Late Nineteenth Century American Realism: An Essay in Definition", Vol.16, No.3			Dec.1961
7	Slemon, Stephen	"Magic Realism as post colonial discourse"	Canadian Literature		1955
8	Scholes, Robert	"Fabulation and Metafiction"	University of Illinois Press		1979
9	Stephen	American Literature			
10	Wellek, Rene	"The concept of Realism in Literary Scholarship" Concepts of Criticism	Yale University Press	New Haven	1963